

# **UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Sección Departamental de Historia del Arte III  
(Contemporáneo)



## **TESIS DOCTORAL**

### **Análisis de los modos de presencia escultórica**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Fernando Ángel Barredo de Valenzuela Álvarez**

Director

**Juan Fernando de Laiglesia González de Peredo**

**Madrid, 2016**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

Sección departamental de Historia del Arte

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

Departamento de Historia del Arte III

Contemporáneo



**TESIS DOCTORAL**

**ANÁLISIS DE LOS MODOS  
DE PRESENCIA ESCULTÓRICA**

MEMORIA PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE DOCTOR

presentada por

**Fernando Ángel Barredo de Valenzuela Álvarez**

dirigida por

**Juan Fernando de Laiglesia González de Peredo**



El autor de esta tesis doctoral, siendo catedrático de Dibujo de Enseñanza Secundaria en Toledo, contó con Licencia de Estudios otorgada por su Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, que brindó un tiempo inestimable para poder llevar a cabo la labor investigadora. Sirvan estas líneas de agradecimiento, con el deseo de que pronto puedan volver a disfrutar de este tipo de licencias, hoy derogadas, cuantos profesores tengan que afrontar un trabajo de esta envergadura.

En el año 1983 un grupo de alumnos de la primera promoción de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, acometimos una exposición en el Ministerio de Cultura de España, de la que se publicó esta crítica en un diario. La muestra fue comisariada por nuestro profesor de Historia del Arte y de Estética, el escultor Juan Fernando de Laiglesia González de Peredo, a quien ahora dedico esta tesis, por él dirigida. Su confianza, su ejemplo, sus consejos y, sobre todo, su paciencia, han hecho posible que presente mi investigación cuando, pasados más de treinta años, él es catedrático de la Facultad de Bellas Artes de la Universidade de Vigo y yo profesor de la Facultad de Bellas de la UCM, en la que me impartió las mejores clases que pude aprovechar en mi carrera. Dado que en su día accedí a mis estudios mediante el examen del Plan anterior, muy selectivo, tal y como el crítico añoraba, y habiendo ya impartido aquí asignaturas de Diseño, Performance, Escultura, etc, creo estar en condiciones de contestar a las alusiones de aquel artículo en el que se sugería la creación de otros estudios que “compensaran” la pérdida del oficio artístico a la que abocaba, según su percepción de nuestra exposición, la nueva programación de Bellas Artes. Porque creo que no fue así, que se trató de un gran paso hacia adelante, y que son las academias del antiguo régimen de la pintura y la salvaguarda del “arte de oficio” las que hoy naufragan, sirva mi investigación presencial, desde la sombra cavernaria del arte, para reivindicar aún más artistas pensadores que artesanos ejecutantes para un mundo en el que, ya descubiertos los grandes santuarios paleolíticos y viendo cómo empezó todo y por qué ahora somos como somos, lo que urge recuperar y vindicar son los conceptos primigenios antes que las fórmulas estéticas, el modo de sentir y practicar esta magia tan poderosa e intensa llamada Arte, incluso vivirla como una religión sin dogmas ni verdades únicas, en la que todos quepan en absoluta igualdad y con idéntica esperanza.

Siempre en medio:  
entre el fuego y el agua,  
el odio y el amor,  
la tierra y el viento,  
el freno y la pasión,  
la muerte y la vida...  
Por fortuna para el  
escultor, Ormuzd y Ahrimán  
siguen sin estar de acuerdo.

La exposición de la semana

Alumnos de Bellas Artes

Ministerio de Cultura  
Paseo de la Castellana, 101

De 11 a 1 y de 17 a 19

sito...” Todo un plan informado de lúcidas y añejas resonancias que suscribiría el mismísimo Marcel Duchamp. La muestra tiene ese aire de seudorrevolución marchita que arrastran las viejas vanguardias, cuya persistencia no hay que atribuir tanto a su propia vivacidad como a la también pompierizada estética que se le opone; a esto, y a unas reservas de mercado resistentes a su descapitalización. Hoy, en España, no es fácil saber qué pueda ser más pompier: si la vieja vanguardia o si la vieja retaguardia. Hay, sin embargo, una pintura española que parece empeñada en algo que debe considerarse más que una reacción contra el largo oficialismo de la vieja vanguardia: una pintura que quiere devolver a la actividad plástica, reactualizándolo, el oficio expresivo que perdió en nombre de la creación pura, el ingenio, la gracia y un interminable etcétera que comprende todas las improvisaciones que experimentó el arte durante la honda crisis general de la cultura y la sociedad. Parece ser que tras los ejercicios lúdico-remuneradores del «art pour

l'art», la pintura quiere volver a su función testimonial, a su papel de crónica de la realidad histórica. El ensimismamiento de Kandinsky era delicioso, pero el temblor de su tiempo donde verdaderamente está es en los expresionistas. Las viejas vanguardias deben seguir satisfaciendo las demandas de decorativismo trascendentalizado que, para justificarse, propician las nuevas burguesías del dinero. Pero la pintura última ha de comprometerse con la imagen de su época, un compromiso que para expresarse exige unos medios —un oficio— que no puede proporcionarle la vieja vanguardia. Se impone una formación artística rigurosa, y lo que habrá que saber es si la flamante Facultad de Bellas Artes está en condiciones de ofrecerla; porque los objetivos de esta Facultad, creo que por fortuna, son muy amplios y necesarios en una sociedad industrializada como la nuestra. Tan amplios son, que el acceso a la Facultad ya no se orienta a través de una preparación puramente artística, y es lógico que así sea. La Facultad de Bellas

Artes es tan exactamente universitaria que hace imprescindible la creación —o recreación— de una escuela de bellas artes parecida a la que existía antes de transformarse en Facultad. Ha de ser una Escuela Libre de las Artes, mejor sin titulación que proporcione derechos; una escuela que se limite a dispensar saberes artísticos, formación, con un ingreso que resulte infranqueable a aquellos que no estén específicamente dotados. Esta Escuela Libre de las Artes podría tener su prueba-piloto en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, que se supone estará atendido por el Ministerio de Cultura. El local es idóneo; el profesorado no podrá escasear (una vez, claro está, se organicen los programas de enseñanza), y los métodos habrían de ser, de nuevo, los del taller. Quien tenga curiosidad que vea cómo hubo de prepararse Velázquez para ser recibido en la corporación sevillana de pintores. Esta Escuela, lejos de ser incompatible con la Facultad, sería su complemento. Y acabo con una cita de Leo Steinberg: «El arte contemporáneo nos invita constantemente a aplaudir la destrucción de valores, pero pocas veces se aclara la causa en favor de la cual se llevan a cabo tales sacrificios.»

A. M. CAMPOY

**ANÁLISIS DE LOS MODOS DE PRESENCIA ESCULTÓRICA**

RESUMEN/RESUME .....10

INTRODUCCIÓN .....15

0.1. PLANTEAMIENTO DEL TRABAJO .....15

0.2. FORMULACIÓN DE LA TESIS DE PARTIDA .....15

0.3. MÉTODO APLICADO.....16

0.4. FUENTES UTILIZADAS .....20



PRIMERA PARTE: INVESTIGACIÓN TEÓRICA  
30 años de investigación umbrático-presencial. 1985-2015

1. HD FÓRMULAS DE MAGIA UMBRÁTIL. Vía intuitiva .....01

1.1 RELIGIÓN umbrátil.....2

1.2 ARQUITECTURA umbrátil.....20

1.3 FILOSOFÍA umbrátil.....28

1.4 ALQUIMIA umbrátil .....34

1.5 TECNOLOGÍA umbrátil.....38

1.6 PSICOLOGÍA umbrátil.....50

1.7 POESÍA umbrátil.....56

1.8 ESCENA umbrátil .....66

1.9 DANZA umbrátil.....67

1.10 MÚSICA umbrátil.....70

1.11 NARRATIVA umbrátil.....71

1.12 PLÁSTICA umbrátil.....77

1.13 PINTURA umbrátil.....79

1.14 FOTOGRAFÍA umbrátil .....106

1.15 CINE umbrátil.....111

1.16 MULTIMEDIA umbrátil .....123

1.17 LA TRIDIMENSIONALIZACIÓN DEL ARTE .....125

1.18 ESCULTURA UMBRÁTIL .....137

1. HI FUNDAMENTOS DE ANÁLISIS PRESENCIAL. Vía racional

1.1 ANÁLISIS PRESENCIAL DE UN OBJETO EN RELACIÓN CON EL SUJETO .....5

1.2 ESQUEMA PARA EL ESTUDIO PRESENCIAL .....7

1.3 FUNDAMENTOS DEL ANÁLISIS .....8

1.4 ANÁLISIS PRESENCIAL .....11

1.4.1 Presencia pasiva .....13

1.4.2 Presencia activa .....14

1.4.2.1 Presencia esparcida .....29

1.4.2.2 Presencia apilada .....29

1.4.2.3 Presencia ordenada .....30

1.4.2.4 Presencia clasificada .....30

1.4.2.5 Presencia diferenciada .....31

1.4.2.6 Presencia intuida .....33

1.4.2.7 Presencia insinuada .....34

1.4.2.8 Presencia evocada .....35

1.4.2.9 Presencia espectral .....36

1.4.2.10 Presencia registrada .....38

1.4.2.11 Presencia testimonial .....43

1.4.2.12 Presencia intencional .....45

1.4.2.13 Presencia estética .....46

1.4.2.14 Presencia escultórica .....48

1.5 EL ORIGEN MÁGICO DEL ARTE. La sombra como manifestación de la presencia. ....62

1.6 LA MAGIA REPRESENTATIVA DEL PALEOLÍTICO. De las piedras fetichizadas de nuestros ancestros al origen rupestre de Chillida. ....68

1.7 EL ENCUENTRO MÁGICO CON LA NATURALEZA. De las presencias mágicas primitivas a la magia presencial de Alberto Sánchez. ....84

1.8 LA REBELIÓN DE LAS SOMBRAS. Del culto prehistórico a la naturaleza al culto moderno al artefacto. ....91

1.9 EL PANTEÍSMO COMO PROPUESTA HERMENÉUTICA. Del velo de Isis de Blavatsky a la metafísica de Oteiza. ....94

1.10 EL ORIGEN DEL HOMBRE COMO PUNTO DE PARTIDA HACIA LO TRANSCENDENTE. Del eslabón perdido de Darwin al objeto encontrado de Duchamp. ....99

1.11 EL PRESENTIMIENTO OUROBÓURICO DEL PASADO. De la prenoción de la naturaleza exterior como límite del cuerpo físico, a la premeditación de la interior como finitud del cuerpo metafísico. ....111

1.12 MAGIA, RELIGIÓN Y CIENCIA, COMPONENTES ESENCIALES DE NUESTRA IMAGEN DEL MUNDO. Del espíritu cazador al cazador de espíritus. ....113

1.13 LA MAGIA PRIMITIVA COMO ÁMBITO DIALÉCTICO PARA EL ESPÍRITU Y LA MATERIA. De la revisión sociológica de la prehistoria, a la fundamentación marxista de la estética. ....123

1.14 CUANDO ALUMBRAN LOS ESPECTROS. De las sombras de la Caverna de Platón, al iluminismo de la Escuela de Altamira de 1948. ....129

1.15 HACIA EL HORIZONTE INVISIBLE Del hechizo primitivo de Van Gogh y Gauguin al “Retorno de los brujos” de Pawels y Bergier. ....136

1.16 DEL ARTE DE LA MAGIA A LA MAGIA DEL ARTE. De las fórmulas magistrales de magia umbrátil paleolítica a los planteamientos intelectuales del arte presencial contemporáneo. ....147

1.17 EL ESPEJO DE NUESTRA REALIDAD INTERNA. De la hipermetropía cronológica al Ojo que todo lo ve. ....148

1.18 A IMAGEN Y SEMEJANZA De la magia omnipresencial de los sacerdotes monoteístas a los dioses antropomorfos de la Grecia arcaica. ....152

1.19 LA SOMBRA HUMANA COMO TÉRMINO DUPLICADO EN LA EPANALEPSIS MÁGICO-ARTÍSTICA. De la clonación escultórica a la ingeniería de multiplicación genética. ....158

2. SEGUNDA PARTE:

2.1. SÍNTESIS UMBRÁTICO-PRESENCIAL. 1985-2015 .....169

2.2 TRES GRANDES SOMBRAS ESPAÑOLAS .....215

2.2.1. EL GRAN TORO DE LAS CARRETERAS: TÓTEM DE SOMBRA .....215

2.2.2. EL MENHIR DE ALBERTO .....236

2.2.3. EL DOLMEN DE DALÍ .....261

3. CONCLUSIONES

3.1 CONCLUSIONES EXPLÍCITAS .....379

3.1.1 DEMOSTRACIÓN DE LA HIPÓTESIS DE PARTIDA .....379

3.1.2. LA RECUPERACIÓN DE LA MAGIA PRESENCIAL .....379

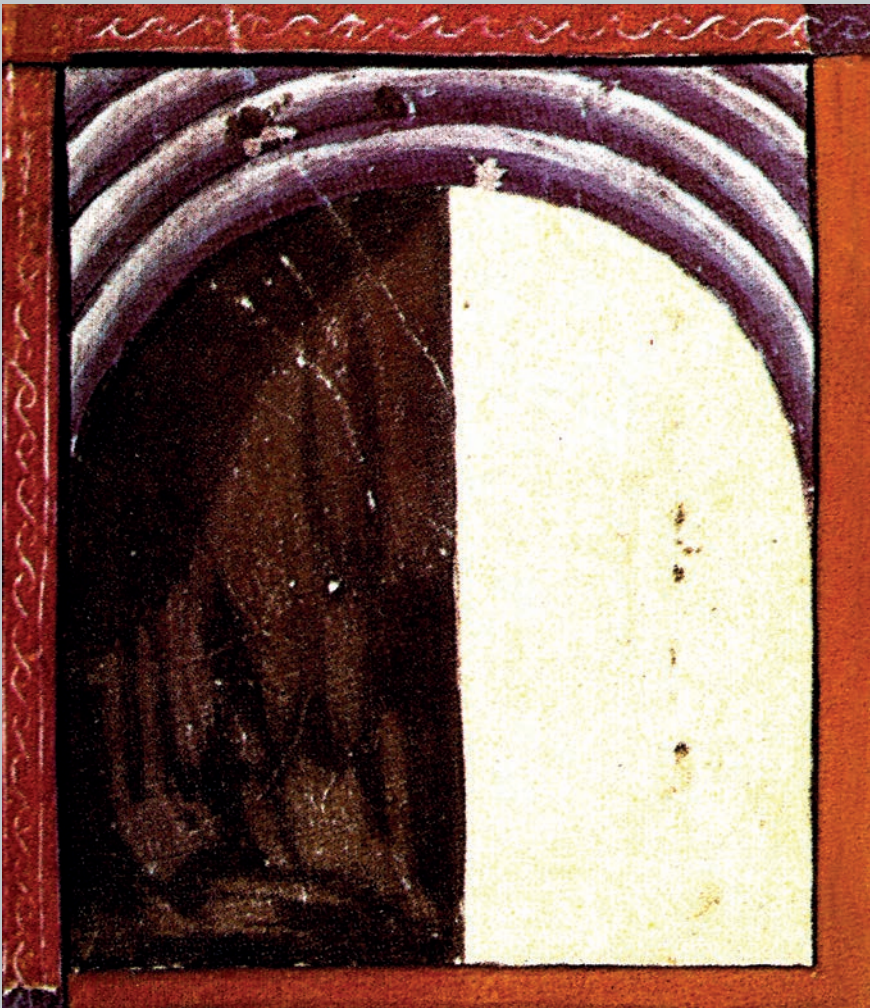
3.1.3 LA DESMATERIALIZACIÓN DE LA ESCULTURA.....380

3.1.4 DEL ARTE RELIGIOSO A LA RELIGIÓN DEL ARTE .....380

3.2 CONCLUSIONES IMPLÍCITAS .....383

4. 1985-2015. TREINTA AÑOS DE INVESTIGACIÓN ESCULTÓRICA PRESENCIAL/RITUAL .....385

5. BIBLIOGRAFÍA / HEMEROGRAFÍA .....497



La separación de la luz y las tinieblas. Primer día de la creación.  
*Haggadah de Sarajevo*, norte de España, siglo XII.



## *Resumen*

Esta tesis afronta la resolución del “por qué” y el “para qué” de la escultura como actividad humana a través del estudio de los modos de presencia, siendo la escultórica la de mayor rango intelectual. Ello permite una mejor comprensión de la importante función que desarrollan los escultores dentro de la colectividad humana, así como de los efectos que sus obras producen en los entornos natural y social. La escultura se muestra como una magia ancestral pero de extraordinaria vigencia, a través de la cual el ser humano adquiere fuerza y conocimiento, expresando a través de ella sus cuestiones existenciales más profundas.

La investigación transcurre por dos vías paralelas que luego convergen en páginas comunes con un mismo lenguaje sincrético. La exploración intuitiva del ámbito intangible, y el análisis racional sobre lo tangible, nos muestran las dos caras de la moneda que avalora la práctica de este arte que nos ha legado los vestigios más antiguos de nuestra cultura, habiendo preservado nuestra memoria antropológica.

Desde la compleja simbología de la sombra, esencial en la construcción del pensamiento humano, hasta el análisis exhaustivo de las relaciones posibles entre un objeto y un sujeto, tomando para ello como ejemplo el útil ladrillo, se investigan los distintos modos de presencia con los que nos enfrentamos a dos realidades, la externa física y la interna mental. El espectro analizado cubre tanto la manipulación matérica como las formas sutiles de la evocación o conjuración por medio de la ausencia. Los resultados de la exploración evidencian que el llamado pensamiento mágico, tenido como propio del estadio primitivo, es el que sigue articulando nuestra visión de la realidad, nuestra percepción del mundo. Dicho pensamiento, en el que la intuición es tan importante como la reflexión, que ha encontrado en el arte el medio ideal para su desarrollo y crecimiento, reclama la recuperación de la unidad perdida del conocimiento humano, de la magia que integró en su momento ciencia, arte y religión. En un mundo que naufraga culturalmente en procesos de exhaustiva especialización y de soberbia científica, y en el que las religiones han fracasado por interesada diferenciación, siendo la mayor causa de desentendimiento y la excusa perfecta para la barbarie, el arte ofrece la posibilidad de encuentro y de concordia.

La revolución que ha supuesto en la escultura, en el tránsito del primer al segundo milenio, un proceso radical de desmaterialización, así como la recuperación de su carácter mediático al servicio de la sociedad, ha posibilitado la recuperación de la acción ritual sin tributar a las iglesias, ni rendir cuentas a los sistemas filosóficos, ni necesitar la anuencia de los cotos científicos, ni servir a los intereses políticos; más bien, ha permitido cuestionarlos a todos y criticar como nunca sus excesos. Este arte ritual, alejado desde que la escultura se acomodó a transitar meramente lo tangible, y que

## *Resume*

This thesis addresses the resolution of the “why” and “what for” of sculpture as a human activity through the study of forms of presentation, sculpture being at the highest of the intellectual range. This allows for a better understanding of the important role sculptors develop within the human community, as well as the effects that their works produce in natural and social environments. Sculpture manifests itself as an ancient form of magic but of extraordinary relevance, through which the human being acquires strength and knowledge, using it to express his deepest existential questions.

Research runs along two parallel paths to converge on pages common to both with the same syncretic language. The intuitive exploration of the intangible limit, and the rational analysis of the tangible, show us the two sides of the coin that encourages the practice of this art inherited from the oldest traces of our culture, having preserved our biological anthropological memory.

From the complex symbolism of shadow, essential in the construction of human thought, up to the thorough analysis of the possible relationships between an object and a subject, taking as an example the useful brick, we investigate the different forms of presence with which we confront two realities, the physical exterior and the mental internal one. The spectrum analyzed covers both the material manipulation and the subtle forms of evocation or conspiracy by means of absence. The results of the exploration show that the so-called magical thinking, considered as part of the primitive state, continues to manipulate our perception of the world. Such thinking, in which intuition is as important as reflection, finding in art the ideal medium for its development and growth, claims the recovery of the lost unity of human knowledge, of the magic that was in its time integrated in science, art and religion. In a world that is sinking culturally in a process of exhaustive expertise and scientific arrogance, and in which religions have failed through selfish differentiation, being the major cause of disengagement and the perfect excuse for barbarism, art offers the possibility of meeting and harmony.

The revolution that has been brought about in sculpture, in the transition from the first to the second millennium, a radical process of dematerialization, and the recovery of its media character at the service of society, has allowed the recovery of the ritual action without tribute to the church, nor be accountable to the philosophical systems, nor requiring the consent of scientific reserves, nor serving political interests; rather, it has permitted everyone to question and criticize its excesses as never before. This ritual art, lethargic since sculpture

ha resucitado con su recuperación de lo intangible, podría ser el factor de integración que necesita la sociedad humana, actualmente sumida en procesos de fanatismo religioso, discriminación cultural y económica, materialismo, terrorismo, etc.

Escultores como Alberto Sánchez, Brancusi, Oteiza o Chillida tendieron desde su discurso escultórico puentes para el reencuentro del saber y del sentir, en los que intercambiar lo profundo desde sus distintos parámetros de intelectualidad o espiritualidad, prodigando los más valiosos logros sociales: la igualdad y la libertad. Chamanes contemporáneos como Beuys, desde la acción como emanación del pensamiento, ya preconizaron un arte como religión para la solución de los grandes conflictos humanos, como eje para el intercambio y la solidaridad. Ahora, con la conclusión de que ambas vías no sólo no eran contrarias, sino que son tan complementarias como la *luz* y la *sombra*, estamos en condiciones de recuperar el arte como *medicina* poderosa, como “magia” humana capaz de derogar fronteras y de conciliar nuestros planos racional e irracional. El encuentro con la *sombra*, preconizado ya por los psicólogos postjungianos como posibilidad de equilibrio entre nuestro consciente e inconsciente, la recuperación de la unidad individual, y la Unidad colectiva, nos llevaría sin duda a un mundo mejor. En ese mundo, la escultura y el arte ritual que nació en torno a las primeras estatuillas en el interior de cavernas mágicas, y que ha llegado hasta nuestros días un tanto secuestrado en iglesias, pagodas, mezquitas o sinagogas, ya desnudado de factores ideológico-económicos y entregado por igual al conjunto de la Humanidad, como el fuego que robara a los dioses Prometeo (el primer escultor), vehicularían de modo extraordinario la paz y la justicia social.

Aún es posible el sueño de Ícaro: volar libremente sin ser quemados por el absolutismo del Sol, portando antorchas de *sombra*, el relativismo del laberinto. La conciliación de nuestra dualidad nos permitirá la recuperación de la unidad perdida.

conformed to going along with the mere tangible, could be the factor of integration that human society needs, at the moment submerged in processes of religious fanaticism, cultural and economic discrimination, materialism, terrorism, etc.

Sculptors such as Alberto Sánchez, Brancusi, Oteiza and Chillida built bridges from their sculptural rhetoric to the reunion of knowledge and feeling, across which to exchange the depth from their various parameters of intellectuality or spirituality, lavishly offering the most valuable social achievements: equality and freedom. Contemporary shamans such as Beuys from action as emanation of thought already advocated an art such as religion as a solution to great human conflicts, as a hub for exchange and solidarity. Now, with the conclusion that both pathways not only were not opposites, but indeed as complementary as light and shadow, we are in a position to be able to recover art as a powerful medicine, like a human “magic” capable of repealing frontiers and reconciling our rational and irrational levels The encounter with the shadow, as advocated by psychologists after Jung as a possibility of balance between our conscious and unconscious, the recovery of the individual unit, and the collective Unit, would conduct us without doubt to a better world. In that world, sculpture and the ritual art that was born around the first statuettes inside magical caverns, and which has survived to this day somewhat abducted in churches, pagodas, mosques or synagogues, and stripped of ideological and economical factors and delivered equally to all Mankind, like the fire that Prometheus (the first sculptor), stole from the gods, in a remarkable way would convey peace and social justice.

The dream of Icarus is still possible: to fly freely without being burned by the absolutism of the Sun, carrying shadow torches, the relativism of the maze. The reconciliation of our duality will allow us to recover lost unity.

# Introducción

## 0.1 PLANTEAMIENTO DEL TRABAJO

La presente Tesis aborda un tema marginal en la panorámica de cuantos estudios se han realizado sobre la actividad escultórica.

Hasta la fecha no se tiene conocimiento de texto alguno en el que se analicen las distintas formas de *presencia* que puede mostrar un objeto hasta su elevación al rango escultórico, ni cómo la resultante *presencia escultórica* adquirida, se corresponde a su vez con los *modos presenciales* de partida.

Este trabajo de investigación pretende cubrir dicho vacío mediante un análisis exhaustivo de las relaciones posibles entre un objeto y un sujeto, desde su mera comparecencia en el tiempo y en el espacio hasta la elección, utilización o manipulación del primero por parte del segundo en atención a fines específicos, siendo la intención escultórica la que se convierte en el tema principal del estudio.

No cabe hablar rigurosamente del estado de la cuestión planteada, pues se trata de un tema inédito; sin embargo esto obliga a plantear las directrices del análisis desde conceptos muy claros, recogiendo la trayectoria semántica y filosófica del término “*presencia*” a lo largo del tiempo. Ahora bien, esta no es una tesis de naturaleza eminentemente filosófica, por lo que las diferencias conceptuales en torno a este término tienen aquí cabida sólo como referentes, tomando, para establecer un *análisis presencial* sin ningún tipo de equívocos, la acepción más llana y coloquial del vocablo “*presencia*” tal y como viene reflejado en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, a la que se van añadiendo, justificándolas, denotaciones y connotaciones a lo largo del texto. Las consideraciones teóricas que pudieran surgir a raíz de este análisis, en atención a los postulados de los distintos sistemas filosóficos, podrían tomar por tanto como base la clasificación de los distintos modos y niveles de *presencia* que aquí se establecen, traduciendo a cada doctrina epistemológica todos los conceptos que vamos a definir desde la experiencia real y el lenguaje coloquial con el que hablan los escultores.

## 0.2 FORMULACION DE LA TESIS DE PARTIDA

La investigación se afronta en base al intento de demostrar la siguiente tesis: “*Toda actividad escultórica implica un grado profundo de integración presencial entre el hombre y la materia que éste trabaja, producto de un proceso de identificación en el que el primero participa del devenir universal a través del segundo,*

*perpetuándose en el elemento escultórico, de manera que puede comprenderse al sujeto a partir de los objetos que crea o modifica, y viceversa”.*

Las conclusiones se remontarán desde lo particular hasta lo general, comprobando que la esencia de toda sociedad, pasada o presente, puede desentrañarse de los objetos producidos en su seno, siendo los objetos escultóricos los que mejores datos ofrecen para la comprensión de los conceptos *presenciales* más profundos, con la carga existencial que conllevan.

En definitiva, esta tesis afronta la resolución del “por qué” y el “para qué” de la escultura como actividad humana a través del estudio de los modos de *presencia escultórica*.

Con esta labor de investigación se pretende llegar a una mejor comprensión del papel que han jugado y juegan los escultores dentro de la colectividad humana, así como de los efectos que sus obras producen en el entorno natural, y en el social (a nivel colectivo e individual); pues una escultura tanto altera un entorno como al individuo que la observa, siendo su *presencia activa* capaz de promover el cambio social. La historia del arte nos demuestra que un objeto escultórico, por servirle al artista de vehículo de expresión de su pensamiento, constituye una unidad de información capaz de transformar la sociedad que a su vez refleja.

### 0.3 MÉTODO APLICADO

Eludiendo convencionalismos académicos, esta tesis se presenta como una unidad con dos hemisferios complementarios que atienden, experimentalmente, a los que articulan la función cerebral humana. El pensamiento mágico, la intuición y la experiencia del artista, dictan, con cierto carácter de ensayo, las páginas de la izquierda (hemisferio derecho); el pensamiento lógico, la experiencia docente y la exigencia académica, estructuran las de la derecha (hemisferio izquierdo) con el planteamiento y rigor científico de cualquier trabajo de investigación reglada. En las páginas de la izquierda se hace un recorrido sugerente por la historia del pensamiento simbólico, a partir del concepto de la *sombra*; en las de la derecha, utilizando el ejemplo de un útil humano elemental, el ladrillo, se establece un discurso racional para el análisis de los modos de *presencia escultórica*. Más allá del estilo, la configuración del lenguaje, incluso el vocabulario empleado en ambas presenta, intencionadamente, ciertas diferencias que contribuyen al estado de ánimo idóneo con el que afrontar y aprovechar mejor su lectura.

Se trata de un mismo camino recorrido en paralelo con el punto de vista del artista y el del teórico o amante del arte, hasta encontrarse ante la obra *escultórico-presencial* del autor, al tiempo artista y profesor de la Facultad de Bellas Artes de la UCM, en la que se presenta esta investigación que, a su vez, corresponde a la Facultad de Geografía e Historia de la misma universidad que, actualmente, no distingue especialidades en los doctorados que en ella se asignan.

Dos discursos diferentes, aparentemente disociados pero en sincronía, como ambas facultades en torno al arte ejercido y estudiado; el primero con planteamiento inductivo y el otro deductivo, terminan convergiendo en una misma página, y encajan lo subjetivo y lo objetivo en la exposición de parte de la obra artística del autor, que se da respuesta a cuantas cuestiones se plantean en cada hemisferio.

Las conclusiones se ofrecen al final, desde la coherencia del encuentro entre ambas vías, que resumen la vía de conocimiento del artista, eminentemente por intuición, y la del académico, eminentemente por reflexión, con el resultado de ser intercambiables, de constituir una única moneda en la que ambas caras son necesarias para la comprensión no sólo de los aspectos formales y conceptuales de la obra de arte, sino de los procesos sensoriales, emocionales y mentales del artista.

Se recomienda a los artistas, y a los historiadores del arte, comenzar por la lectura del discurso del hemisferio derecho de la tesis (páginas de la izquierda), y al resto de historiadores, filósofos, profesores o especialistas de cualquier otro campo científico, que lo hagan por el hemisferio izquierdo (páginas de la derecha). Obtendrán un discurso presuntamente cerrado; no obstante, tras la lectura del hemisferio complementario, podrá tenerse la visión integral tanto del proceso de investigación de la primera parte de la investigación teórica, que se presenta en texto acompañado de imágenes, como del de creación artística de la segunda, que se presenta en imágenes acompañadas de textos.

La investigación comienza con el análisis de los modos de *presencia escultórica*, en el que la inexistente pero, paradójicamente visible, *sombra* resulta un ejemplo proverbial en el hemisferio derecho. Llamamos “*sombra*” al resultado de una intercepción lumínica sobre un cuerpo, un efecto visual que no constituye *presencia* en sí, sino que manifiesta la *presencia* de un objeto o de un sujeto. Puede decirse, por tanto, que creemos ver algo que no existe cuando decimos “*esa sombra*” en vez de “*ese cuerpo con variación lumínica*” (*sombra* propia) o “*ese espacio carente de la luz dominante*” (*sombra* arrojada)”. Habitualmente, atribuimos en nuestra mente un factor ontológico a este concepto como si fuera un ser. Resulta, por tanto, perfecta la *sombra* para la ejemplificación del discurso subjetivo-implícito de las páginas de la izquierda (hemisferio derecho del “cerebro” que se tiene en la mano). El discurso objetivo-explicito, clasificando cada modo de *presencia* objeto del estudio y analizando tanto su peculiaridad, en primera instancia, como las interacciones que se establecen, en segunda, a la hora de interpretar la realidad o decodificar el arte, se desarrolla en el hemisferio izquierdo (páginas de la derecha) sirviendo el objeto ladrillo para articular los casos enunciados. Es un ejemplo de objeto fabricado por el ser humano, cuya justificación se amplía en las primeras páginas de la primera parte del hemisferio izquierdo.

Aunque pueda parecer, a simple vista, complicado o extravagante este planteamiento, se invita al lector a entrar en este juego intelectual, a recorrer primero un hemisferio, luego el segundo, y a contemplar después las páginas que, en imágenes acompañadas de textos, resumen con la obra personal los efectos o logros alcanzados en la misma por la investigación llevada a cabo durante treinta años, durante los cuales la Humanidad ha cambiado de milenio, la sociedad ha transformado su concepto de realidad tras la expansión del entorno virtual-mediático y el arte, y muy concretamente la escultura, ha experimentado toda una revolución.

No ya como recomendación, sino como sugerencia, se indica que cada vez que la vista se vaya espontáneamente, como es lógico que ocurra, del hemisferio que se está recorriendo al otro, no se luche por mantener la rígida linealidad tanto como disfrutar encuentros de frases, ideas o imágenes que, poco a poco, a pesar de las apariencias, van demostrando ser partes de un cuerpo sin dirección obligatoria de lectura, en el que el orden del descubrimiento de cada estrella no solo no alterará la visión general final de la constelación, sino que la habrá enriquecido.



### Hemisferio Derecho

Regula tantas funciones especializadas como el izquierdo. Su forma de elaborar y procesar la información es distinta del hemisferio izquierdo. No utiliza los mecanismos convencionales para el análisis de los pensamientos que utiliza el hemisferio izquierdo. Es un hemisferio integrador, centro de las facultades viso-espaciales no verbales, especializado en sensaciones, sentimientos, prosodia y habilidades especiales; como visuales y sonoras no del lenguaje como las artísticas y musicales. Concibe las situaciones y las estrategias del pensamiento de una forma total. Integra varios tipos de información (sonidos, imágenes, olores, sensaciones) y los transmite como un todo. El método de elaboración utilizado por el hemisferio derecho se ajusta al tipo de respuesta inmediata que se requiere en los procesos visuales y de orientación espacial. El lóbulo frontal derecho y el lóbulo temporal derecho parecen los encargados de ejercer las actividades especializadas no verbales del hemisferio derecho. Esto se corresponde, en muchos aspectos, con las funciones de control del habla que ejercen el lóbulo frontal y el lóbulo temporal del hemisferio izquierdo. Los otros dos lóbulos del hemisferio derecho, el parietal y el lóbulo occipital, tienen al parecer menos funciones. Sin embargo, como resultado del estudio de pacientes con el cerebro dividido (seccionado), o con pacientes que padecen lesiones en el hemisferio izquierdo, se ha detectado un pequeño grado de comprensión verbal en el lóbulo parietal derecho, que tiene la capacidad de comprender una selección de nombres y verbos simples. Y recíprocamente, el lóbulo parietal izquierdo parece que tiene ciertas funciones espaciales limitadas. Por lo tanto, aunque el hemisferio derecho está, sin duda, especializado, en las funciones no verbales, concretamente en las viso-espaciales, no resulta fácil discernir las diferencias entre los dos hemisferios. El hemisferio derecho está considerado de cualquier modo, como el receptor e identificador de la orientación espacial, el responsable de nuestra percepción del mundo en términos de color, forma y lugar. Utilizando sus facultades somos capaces de situarnos y orientarnos; podemos saber por qué calle estamos caminando mirando simplemente la arquitectura de los edificios, la forma de las fachadas, de los tejados y de las puertas.

**Si caminamos por la calle y reconocemos un rostro, la identificación de dicho rostro también corre a cargo de la memoria visual del hemisferio derecho.**

Muchas de las actividades atribuidas al inconsciente le son propias. Procesa la información mayoritariamente usando el método de síntesis, componiendo o formando la información a partir de sus elementos, a un conjunto. Controla el lado izquierdo del cuerpo humano.

### Hemisferio Izquierdo

Es la parte motriz capaz de reconocer grupos de letras formando palabras, y grupos de palabras formando frases, tanto en lo que se refiere al habla, la escritura, la numeración, las matemáticas y la lógica, como a las facultades necesarias para transformar un conjunto de informaciones en palabras, gestos y pensamientos. John Hughlings Jackson neurólogo británico, ya en 1878 describió el hemisferio izquierdo como el centro de la facultad de expresión. Según la teoría psicolingüística el proceso de construcción de una frase está regido por un cierto número de ideas relacionadas entre sí, pero el mecanismo que permite a la mente agrupar palabras para formar frases gramaticales no está totalmente descifrado. El hemisferio almacena conceptos que luego traduce a palabras (amor, amour, amore, love, liebe) más bien que una memoria textual. Es decir, el cerebro comprende las ideas, los conceptos y los almacena en un lenguaje no verbal, que luego traduce a un lenguaje o idioma aprendido por el individuo mediante la cultura. Los tests de inteligencia que investigan el vocabulario, la comprensión verbal, la memoria y el cálculo aritmético mental, detectan el origen de la actividad en el hemisferio izquierdo. El hemisferio izquierdo se especializa en el lenguaje articulado, control motor del aparato fono articulador, manejo de información lógica, pensamiento proporcional, procesamiento de información en series de uno en uno, manejo de información, matemática del memoria verbal, aspectos lógicos y gramaticales del lenguaje, organización de la sintaxis, discriminación fonética, atención focalizada, control del tiempo, planificación, ejecución y toma de decisiones y memoria a largo plazo. Los test de inteligencia miden, sobre todo, la actividad de este hemisferio.

**El nombre que corresponde a la persona que posee dicho rostro conocido lo proporciona, en cambio el hemisferio izquierdo.**

Muchas de las actividades atribuidas al consciente le son propias. Governa, sobre todo, la parte derecha del cuerpo. Procesa la información analizando, el método de resolver un problema separando todas sus partes para examinarlas una a una.

El método aplicado es primeramente inductivo, si bien gradualmente se tornará deductivo conforme el análisis comparativo de imágenes fotográficas que ejemplifiquen todos y cada uno de los *modos de presencia* con que podemos encontrarnos un mismo objeto realizando funciones distintas, permita extraer claves antropológicas y artísticas con las que entender la actividad escultórica en profundidad, y aplicarlas luego en los distintos tipos de propuestas escultóricas. Observaremos al objeto contextualizado, desempeñando el papel específico para el que ha sido creado, así como, desmarcándose de dicho contenido y desafiando su propia *mismidad*, convertirse en un soporte de informaciones que van desde lo meramente anecdótico hasta lo propagandístico, llegando en última instancia a convertirse en auténtica escultura.

A partir de este momento se establecerán las bases para una *“lectura presencial”* pormenorizada, aplicable no sólo a esculturas, sino a todo tipo de imágenes objetuales. Las claves resultantes permitirán el análisis de los *modos de presencia*

que pueden darse en un objeto, admitido ya su carácter escultórico, así como los *modos de presencia* que pueden advertirse en dicho objeto del sujeto que lo creara y, por extensión, de la sociedad dentro de la cual tiene lugar el hecho plástico.

Las páginas de la izquierda (subjetividad de la *sombra*) son más densas tipográficamente, mientras que las de la derecha (análisis objetual) resultan más luminosas. En algunos momentos se comparten discursos por contraste o afinidad.

Acompaña al texto una amplia colección de fotografías realizadas por el autor del mismo, así como imágenes incluidas en numerosas publicaciones y distintos medios de información a lo largo de treinta años, abarcando el tránsito del siglo xx hasta el actual xxi, concentrando especialmente el trabajo en el intervalo 1980-2010; un período que ha resultado crucial en el devenir escultórico. En el reciente cambio de milenio la escultura, actividad artística humana de la que

conservamos los vestigios más antiguos, y por tanto analizables, se ha transformado hasta extremos impensables hace tan sólo unas décadas.

Las visitas a museos, galerías, etc., han facilitado también material de trabajo. Ha sido fundamental, como no podría ser menos, la investigación bibliográfica, pero ciertamente ha sido más importante la hemerográfica a la hora de observar, no ya el devenir de la escultura en los “santuarios” habilitados al efecto, sino como actividad humana por excelencia que, independientemente del mercado y de la oficialidad artística, se manifiesta en cada momento importante de la vida individual y social, con claves antropológicas análogas a las de los llamados pueblos primitivos. Descubriremos que diversas pautas de la sociedad humana tenidas por primitivas por detectarlas ya en yacimientos paleolíticos, son más bien la expresión primigenia del hecho humano, inmanentes a nuestra cultura y a nuestra historia, mostrando por ello en la actualidad plena vigencia. También se ha desarrollado obra escultórica, montajes y acciones de diversa índole, que ejemplifican conceptos y situaciones concretas y con el fin de ilustrar lo enunciado en el texto, o bien han sido tomadas de la propia obra plástica y ritual realizada por el autor en los treinta y cinco años anteriores, que resultaban idóneas para demostrar la finalidad de las claves propuestas para el *análisis presencial* de todo tipo de objetos.

Las palabras “*luz*” y “*sombra*” aparecen en cursiva, marcando desde el principio su singularidad y polivalencia en el texto.

#### 0.4 FUENTES UTILIZADAS

El carácter de la tesis permite extraer ejemplos de los datos e imágenes más cotidianas, y remontarse luego hasta contenidos teóricos complejos. Se investiga el arte en general, y la escultura en particular, como un factor antropológico esencial, una actividad humana que marca el comienzo de nuestro pensamiento simbólico. El análisis de la aparición del arte, y su evolución hasta la actual sociedad, se ha afrontado desde distintos planos, siendo su supervivencia como actividad mágica, la que atiende a los procesos existenciales profundos, la que ha acaparado mayor atención.

El planteamiento ha sido detectar cómo el pensamiento artístico ha ido incidiendo en la cultura a lo largo del tiempo, no sólo reflejándola sino también transformándola. Se ha observado, especialmente, cómo percibió la sociedad española los procesos artísticos entre 1985 y 2015, treinta años en los que tuvo lugar el cambio de milenio en el que el campo de la escultura experimentó una auténtica revolución conceptual que no ocurriera en los miles de años anteriores, ni en este período histórico en otras disciplinas. Por ello, se han analizado, absolutamente todos, los artículos publicados relacionados con la escultura durante treinta años en las secciones de arte o cultura de los principales diarios españoles, algunos desaparecidos y otros aparecidos durante el período mencionado. Estos años más analizados son los que median entre la licenciatura en Escultura del autor de este trabajo y la actualidad, cubriendo toda su producción escultórica y cuantos desarrollos de arte de acción ritual se han derivado de la misma o, mejor dicho, forman también parte de su obra escultórica en función del cambio conceptual expuesto.

Por ello, la hemerografía ha sido fuente aún más importante para el desarrollo del trabajo como la bibliografía, tanto general como específica, entendiendo como tal aquella referente a la escultura, pues ya hemos anunciado como inédito el campo de estudio específico de los modos de presencia.

La lista bibliográfica no recoge todas las publicaciones científicas sobre escultura referentes al período histórico mencionado, a pesar de que son muchos los libros estudiados pero no citados luego en el trabajo, precisamente, porque suelen atenderse en el nivel de la especialización profesional y aquí interesa lo que llega, y cómo, al gran público, a la sociedad general, modificando su percepción o produciendo reacciones y movimientos desde los medios de comunicación y otros de transmisión como internet, llegado a España en el año 2000, justo en el paso del primer al segundo milenio. El que no aparezcan libros y otras publicaciones especializadas relevantes sobre escultura no significa otra cosa que, en función del sistema decidido de antemano, sólo se han atendido los que, demostradamente, han llegado a la opinión pública generalizada, muy ajena normalmente al discurso riguroso y especializado de los creadores e historiadores del Arte.

A pesar de lo dicho, han tenido aquí cabida textos de carácter general que reúnen temas artísticos, filosóficos, científicos, etc.; así como antiguos tratados y crónicas de artistas clásicos, manifiestos de movimientos artísticos de vanguardia, correspondencia y demás escritos de escultores contemporáneos, y numerosos libros especializados en aspectos concretos de la escultura analizados. etc. así como artículos y libros que enfocan, bajo cualquier prisma, los objetos producidos por el hombre aportando reflexiones sobre los métodos empleados, ya que la interpretación y valoración de las ideas y contenidos que nos transmiten dichos objetos posibilitan la elaboración de claves para su posterior decodificación y catalogación, siendo ésta uno de los fines primordiales de la tesis. Obvio es decir que todos los hechos culturales reseñables y exposiciones en galerías comerciales que han guardado relación con el trabajo, están reflejados en el mismo, no perdiendo de vista el panorama artístico, a nivel nacional como internacional, del momento en el que se ha realizado la labor de investigación. Otras fuentes importantes han sido los museos, centros culturales, galerías y bibliotecas. Las fuentes de información visual son las fotografías anteriormente mencionadas, tomadas por el autor para ejemplificar supuestos teóricos, así como restos arqueológicos, obras arquitectónicas, esculturas tomadas de diversas culturas y épocas (dominando la prehistoria y la actualidad) y las también citadas del autor extraídas de su obra o realizadas al efecto.

#### Tratamiento bibliográfico.

El número de edición, el traductor, los datos eventuales sobre la última edición de la que se hace referencia (ampliaciones, revisiones, etc.), y los comentarios de las obras por parte del autor de esta Tesis, conectados con el texto principal, aparecen en notas a pie de página, mediante el sistema normalizado: Bibliografía.

Apellido y nombre del autor, *Título y subtítulo de la obra*, (“Colección”), Número que hace de la edición [si no son excesivas], Lugar de edición [si en el libro no figura, aparece s.l.], Editor [si no figura en el libro, se omite], Fecha de edición [si no figura, aparece s.f.], Datos eventuales sobre la [última] edición citada [ampliaciones, revisiones, etc.], Número del tomo [si procede], número/s de página/s donde corroborar la cita. Traductor [si procede]. Eventuales comentarios y conexiones con otras obras por parte del autor de la Tesis.

#### Tratamiento Hemerográfico.

Apellido y nombre del autor, “Título del artículo o capítulo”, *Nombre de la Revista*, Volumen y número del fascículo [e indicaciones eventuales de Nueva Serie, si procede], Mes y año [también día, y a veces ‘columna’, en el caso de

artículos de prensa diaria], página/s donde aparece el artículo, Traductor [si procede]. Eventuales comentarios y conexiones con otros documentos por parte del autor de la Tesis.

Ensayos en obras colectivas, capítulos de libros, Actas de Congresos, Catálogos de Exposiciones, etc.

Apellido y nombre del autor [o en su caso de quien está al cargo de la coordinación], AAVV [cuando son varios autores] “Título del capítulo o documento”, en [seguido de la obra de referencia], *Título de la obra colectiva*, Eventual número del tomo, fascículo, etc, de la obra que contenga el documento citado, Lugar, Editor, fecha, número/s de página/s, Traductor [si procede]. Eventuales comentarios y conexiones con otras fuentes por parte del autor de la Tesis.

La Bibliografía general recoge al final, por orden alfabético de autores, todas las obras citadas a pie de página, mediante el sistema normalizado alfabético por autor, y prescindiendo de los datos eventuales de las obras, así como de comentarios más pertinentes anexos en pie de página, junto al texto principal.

Se ha cuidado especialmente la *presencia* de los artistas españoles, sus producciones artísticas y sus ideas, no sólo por contextualizar la investigación y el país al que se remite la casi totalidad de la información hemerográfica para analizar cómo se perciben las transformaciones sociales y artísticas en un período concreto de la Historia de España, sino también por su extraordinaria aportación al panorama artístico internacional, que también se atiende en la medida en que lo permite la extensión equilibrada del texto de esta tesis, precisamente, para contextualizar la cultura española en el marco global.

En las notas a pie de página, cuando se cita un artículo de un suplemento, generalmente cultural, inserto en el dominical de un diario nacional, que cuenta con paginación propia paralela a la numeración de páginas del cuerpo principal de la publicación, se consigna la página de dicho suplemento en la que figura, o comienza, el artículo referido, previa la fecha de edición, como por ejemplo:

---

122 Calvo Serraller, Francisco, “Todas las etapas y materiales de Chillida”, El País, (“Babelia”, p. 19), 12-12-1998.

Segundas citas.

Por rigor en la exposición de la investigación llevada a cabo, acorde con el rango de una tesis doctoral, todas las citas se realizan en base a primeras fuentes, salvo en casos contados que no aportan tanto información al discurso general como abren vías de investigación a posibles interesados en profundizar sobre un tema afrontado aquí de forma colateral, pero que puede resultar valioso para trabajos específicos de campo ajenos al contenido esencial de la tesis. Sirva de ejemplo, al respecto, una cita en el “hemisferio derecho” (HD) de la tesis, en la nota al pie nº 32 de la página 35 del capítulo 1. HD “FÓRMULAS DE MAGIA UMBRÁTIL”, en el subcapítulo 1.1 RELIGIÓN umbrátil.

En el análisis histórico de la dialéctica *luz-sombra* con el que se introduce el carácter mágico/religioso del arte primigenio, frente a supersticiones primitivas o concepciones religiosas arcaicas, así como distintas mitologías en las que

aparece un *Reino de las sombras* (infierno de la antigüedad, el *Hades* de los griegos), en el texto principal se alude a sistemas religiosos más complejos, como el judeo-cristiano, en el que la *luz divina* se antepone al poder de las *tinieblas*.

A continuación se afronta un tema muy estudiado de la literatura mística, la diatriba misticismo poético o poética mística, y se enuncia *La Noche Oscura* de Fray Juan de Yepes, San Juan de la Cruz, recordando que esta obra se ha prestado a muy diversas interpretaciones religiosas, literarias, eróticas e, incluso en un ejemplo que se pone, psiquiátricas. Este enfoque psiquiátrico aporta elementos poco relevantes al devenir de la tesis, pero que sí pueden resultar valiosos para investigadores posteriores que, al hilo del discurso aquí reflejado, analicen desde parámetros clínicos la creación poética desde la personalidad ascética. Por ello, al tener noticia de un tratado psiquiátrico que afronta el misticismo de Juan de la Cruz a través de una reseña de un ejemplar del diario ABC de 1998, en cuya sección literaria Cristóbal Cuevas comentaba este estudio sin aportar datos biográficos del mismo, se refleja el hecho de que la poesía mística de Fray Juan también ha sido enjuiciada desde lo patológico sin tomar postura personal al caso, y dejando abierta la posibilidad de que otros investiguen la procedencia original de la fuente. Ya superada la etapa hagiográfica de la biografía de San Juan por los estudios de T. Egido, E. Pacho, L. E. Rodríguez San Pedro y otros eruditos, la crítica moderna desentrañó el perfil humano del místico de Fontiveros, y este tratado psiquiátrico sobre el mismo no se cita normalmente en estudios posteriores, por lo que aquí se ha utilizado una segunda fuente que abre vías para su detección, al tiempo que se recaba información sobre otro libro reseñado por Cuevas, esta vez bien referido bibliográficamente, de Armando López Castro, reconocido y citado por los investigadores ulteriores de Juan de la Cruz, con lo que se da por válida esta segunda cita de ambos textos.



# Hemisferio Derecho

## 1. FÓRMULAS DE MAGIA UMBRÁTIL



1.  
Descubrimiento  
de la propia *sombra*.

El descubrimiento de la propia *sombra* es un acontecimiento mágico que sucede en la infancia.

Las reacciones de un niño en el momento en que fija por primera vez su atención en una *mancha oscura* que le sigue a todas partes, así como el proceso de aprendizaje que construye en torno a este hallazgo, bien podrían constituir un tratado gnoseológico en el que establecer las analogías de las interpretaciones mágica y/o científica que hace de la realidad cualquier individuo en los albores de su conocimiento o el conjunto de la humanidad desde sus inicios. Por ser la *sombra* un reflejo inmaterial, que atiende a leyes físicas del comportamiento de la luz sobre los cuerpos opacos, la asociación del sol, como foco emisor de energía, con el oscurecimiento resultante de la intercepción de sus rayos por el propio niño, queda fuera del alcance de este último la explicación racional-objetiva.

Los niveles de subjetividad entre los que transcurren las correspondencias mentales de un niño con su *sombra* abocan a la sorpresa, la perplejidad y el miedo. Si se tiene la suerte de observar a uno frente al *fantasma negro* en el momento de su descubrimiento, se le ve intentar alejarse del mismo sin conseguirlo o, creyendo haberlo logrado al dejar de percibirlo momentáneamente mediante un giro hacia la dirección del sol, preocuparse o asustarse de nuevo cuando aparece sin previo aviso a poco que vuelva la cabeza. (Fig. 1).

Podría encontrar la solución encaramándose en la escalera de un tobogán o en un columpio, pues al perder contacto directo con el suelo se le “despegaría” la *sombra*, pero al verla más distante se tranquilizaría, pero pronto comprobaría que, al volver a pisar el terreno, el *fantasma* insistiría en su cruel persecución. La reacción consiguiente sería buscar protección o, cuanto menos, información de los padres o custodios.<sup>1</sup>

No es fácil, tampoco, encontrar a un adulto que recuerde el momento mágico en el que tuvo conciencia de su propia *sombra* como algo inherente a su persona. Tal “encuentro” queda normalmente oculto en el subconsciente. Si podemos recordar, en cambio, los adultos haber disfrutado con las peripecias del personaje *Peter Pan* a la caza de su propia *sombra* hasta conseguir adherírsela<sup>2</sup> (Fig.2), habiendo ya aceptado a nuestro



2.  
Fotograma del film  
*Peter Pan*.  
Walt Disney Productions.

- 1 Puede observarse el momento de un niño descubriendo su propia *sombra*, inquietarse y terminar huyendo de ella hacia sus padres en <http://youtu.be/k6ud6BonTrU>.
- 2 El periodista y dramaturgo escocés J.M. Barrie (1860-1937), creador de este personaje literario, convirtió en un cuento infantil la versión teatral representada por primera vez en Londres, en 1904, de su novela *Peter Pan en Kensington Gardens*, que supuso a su vez la publicación de algunos de los capítulos de *The Little White Bird*, en los que viera la luz el niño que no quería crecer. En el relato de Barrie, Peter Pan cobró realidad cuando la Señora Darling, “en su sueño, había rasgado el velo que oscurece el País de Nunca Jamás y vio que sus hijos Wendy, John y Michel atisbaban por el hueco” (más adelante podremos atisbar la conexión de este recurso literario con el Velo de la Verdad de la gran diosa Isis). Nana, la entrañable perra Terranova que hacía las veces de niñera, cerró bruscamente la ventana intentando impedir la fuga de Peter Pan de la habitación infantil donde la niña Wendy recibía, entre la oscuridad de la noche, la visita de este mágico personaje, acompañado de su “*sombra*” y de “una curiosa luz, no más grande que un puño, que revoloteaba por la habitación como un ser vivo”. Peter Pan escapó, pero no así su *sombra* (separada del “*chiquillo*” por el ventanazo), que acabó en la boca de Nana. Peter tuvo que rescatarla del cajón donde fue enrollada y guardada:
 

...lo único que pensaba, aunque no creo que pensara jamás, era que su *sombra* y él, cuando se juntaran, se unirían como dos gotas de agua y cuando no fue así se quedó horrorizado. Intentó pegársela con jabón del cuarto de baño, pero eso también falló. Un escalofrío recorrió a Peter, que se sentó en el suelo y se echó a llorar (op. cit., pág. 32).

Por fortuna para él, provocó la compasión de la niña recién despierta:→

# Hemisferio Izquierdo

## 1. FUNDAMENTOS DE ANÁLISIS PRESENCIAL

Toda manifestación artística **constituye un encuentro con lo desconocido. Los primeros asombrados pueden ser los propios creadores** ante las obras en las que plasman sus ideas o emociones y que, según su naturaleza, son luego leídas, escuchadas, observadas o visionadas por el público.

La comunicación artista-sociedad se realiza a través de distintos códigos, cuya decodificación requiere un tiempo y un espacio. Medios como la narrativa o la pintura, permiten expresar los contenidos directamente del emisor al receptor. Otros como el teatro, la música o la danza, requieren normalmente terceros que los interpreten. También puede ocurrir que una escultura, por ejemplo, sea realizada íntegramente por el escultor que la concibiera, o pase por sucesivas manos hasta su final exposición al público. Ello no altera, por supuesto, el modo de comunicación que se establece en cada actividad artística, aunque es obvia la diferencia entre una u otra posibilidad. No es lo mismo escuchar a un compositor reproduciendo en un piano su propia melodía, que asistir a la interpretación de la misma a cargo de un intérprete ajeno a su concepción; pero ocurre en la mayoría de las ocasiones que el instrumentista en cuestión supera con mucho técnicamente al compositor, presentando unas dotes privilegiadas para el aprovechamiento del instrumento en el que se ha especializado, debido a una innata habilidad o inclinación hacia el mismo, sus condicionantes físicos o mentales, su carácter, años de aprendizaje, de adiestramiento o perfeccionamiento, etc.

Es difícil pensar que un escritor o un artista plástico conciban una obra que no puedan registrar ellos mismos como nadie; pero mal lo pasarían los compositores si sólo pudiesen crear partituras para los instrumentos que dominasen o, lo que ya es inimaginable, si tuvieran que suplir ellos solos a toda una orquesta para interpretar una sinfonía. Las razones por las que un compositor interpreta o no su propia música, y un escultor realiza íntegramente una escultura o bien delega en otras personas que le solucionen parte del trabajo, no dependen sólo de planteamientos en base a un virtuosismo, por otra parte, siempre cuestionable.

En el caso del escultor, la imposibilidad de que una sola persona aborde una pieza de dimensiones monumentales obliga a entender, como en la labor del compositor, que la crucialidad de su función reside en la concepción de la obra, no en su ejecución<sup>1</sup>. Apostar por lo contrario

- 1 Las analogías entre la creación escultórica y la musical son múltiples y profundas, pues la concepción de las obras resultantes de ambas actividades supone una estructuración significativa, ya sea del espacio o del tiempo, cuyos elementos pueden llegar a traducirse como términos de dos dialectos que parten de la misma lengua.→





3.  
Juego de sombras.

*inmaterial compañero* como un amigo inseparable en la aventura de nuestra vida, que ha jugado con nosotros a aparecer y desaparecer, a encogerse haciéndonos sentir pequeños o a estirarse convenciéndonos de ser gigantes sobre la tierra, y a transformarse en toda suerte de animales, personas y seres irreales utilizando nuestra polifacética silueta (Fig. 3).

Otro tanto hicieron nuestros antepasados primitivos frente al rayo, o cualquier manifestación de la naturaleza que les diera miedo en un principio para luego convertirse en el fuego aliado, el agua o el viento que mueven molinos, etc. con los que dilatar los pasos en lo que hoy conocemos como carrera hacia el progreso.

Haciendo el ejercicio hipotético de relacionar los estadios de evolución del pensamiento humano entre sus vertientes mágica-intuitiva y empírico-analítica, con las etapas del desarrollo emocional e intelectual de un solo individuo, el primer encuentro con su *sombra* podría permitirle a un niño, a partir de la misma, reconstruir todo nuestro actual conocimiento conforme ampliara y profundizara su visión del mundo físico y de su mundo mental.

Comenzaría enfrentándose a *esta presencia mágica* reconociéndola como ente autónomo; un espectro, fantasma, espíritu o deidad que, amigo o enemigo, para bien o para mal, le acompañaría de día y sólo se separaría de él durante la noche o mientras permaneciera en algún oscuro recinto cerrado o *santuario*.

Nuestro pupilo especularía en torno a los *seres inmateriales* que acompañan a los humanos y se volvería supersticioso en su trato con los mismos y con sus semejantes. Crecería observando la permanente imitación de sus posturas y gestos por parte del *fantasma* y, familiarizándose paulatinamente con él, le perdería el miedo ante el hecho evidente de ser él quien dirigiera cada acción: la *sombra* repetiría obligatoriamente todos sus movimientos, mientras que ella no podría elegir los suyos propios obligándole a imitarlos. Se sentiría libre y poderoso frente a su reflejo esclavizado.

### 1.1 RELIGIÓN UMBRÁTIL

Pronto descubriría la relación existente entre su *sombra* y el sol, el poderoso dios cuya luz y calor irradiarían el mundo cada día, quedando éste a merced de la luna durante las noches. La “*diosa de la sombra*” extendería su negro manto sumiendo a la naturaleza en oscuridad y frío que soportaría gracias al uso del fuego, mágico elemento solar que accede a la noche como las *sombras* al día. Y bajo el sol, vería tribus enteras arrastrando enormes bloques de piedra, que luego serían levantados e hincados en la tierra. Estos Menhires, monolitos verticales de signo funerario que rendirían culto al sol, quizá sirvieran a sus creadores para fijar sus *sombras*/almas<sup>3</sup>. De día, podrían

*Entonces Wendy vio la sombra en el suelo, toda arrugada y se apenó muchísimo [...] y cosió la sombra al pie de Peter. [...] al poco rato su sombra se portaba como es debido, aunque seguía un poco arrugada. [...] Por desgracia, [Peter] ya se había olvidado de que debía su felicidad a Wendy. Creía que él mismo se había pegado la sombra* (op. cit. p. 34).

Antes que por la lectura del cuento infantil original, editado generalmente con el título de Peter Pan, los niños españoles de mi generación en adelante conocimos al mágico personaje a través del cine de animación, con la adaptación de los estudios Walt Disney, en la que la escena del reencuentro con la sombra se convierte en una intrépida persecución y captura de la misma. Aunque esta versión de Disney es la más popular, es justo recordar que el personaje de J. M. Barrie fue llevado a la pantalla por primera vez en 1924, por Herbert Brenon, injustamente olvidado, pues su película recoge mejor la poética de aquél de quien, en contra de todo pronóstico, Brenon consiguió que se implicase en el proyecto, reservándole el control del guión y la elección de la joven actriz que encarnó a Peter: Betty Bronson. Ni la versión de Disney ni la posterior Hook de Steven Spielberg alcanzaron la calidad cinematográfica de la primera, a pesar de los despliegues tecnológicos.

3 Si bien es cierto que solo cabe conjeturar o teorizar sobre el significado de los menhires, casi todos los especialistas coinciden en sumar a sus connotaciones fálicas una orientación religiosa, vinculada a la característica de durabilidad que corresponde a la piedra. La fertilidad que propician es, por tanto, y al tiempo, física como metafísica. Muchos autores, como es el caso del vienés Biedermann, Hans. (*Diccionario de Símbolos*, Paidós, 1993), refieren que algunos etnólogos los consideran más bien “*sedes de almas* [...] en las que —o sobre las cuales— las almas [de los sepultados a sus pies o en los dólmenes que custodian] en la tumba megalítica debían de proteger la tierra”. Otra cosa es el tema de los largos alienamientos, cuya finalidad podría haber sido la de marcar una vía de iniciación o de peregrinación.

supondría valorar la forma por encima de la idea, y la historia del arte nos demuestra lo peligroso, empalagoso o aburrido que puede resultar. Ahora bien, la práctica totalidad de los escultores distinguen sustancialmente una obra realizada con sus manos de otra en la que su *presencia* no se ha *materializado* en el momento de su ejecución. Hasta los artistas más desentendidos del proceso de elaboración de las obras que diseñan, guardan siempre alguna escultura realizada íntegramente por ellos, hacia la que mantienen vínculos afectivos en función del esfuerzo técnico que les supuso en su momento, los recuerdos que les aviva y otros factores que iremos atendiendo.

Este concepto mágico y ancestral de la *materialización de la presencia*, que irá matizándose a lo largo de este capítulo, **evidencia la naturaleza de la actividad escultórica**, diferente por completo de la que puede observarse en el sector de la creación lírica.

En términos escultóricos tradicionales la palabra “*presencia*” adquiere especial significado, pues una escultura era concebida como una obra material que ocupa un espacio, posee propiedades físicas y químicas y está sujeta a la gravedad hasta el punto de que ella forma parte de su esencia. No ocurría así con una pintura que, siendo una obra realizada también en soporte material, era ajena a la realidad externa o, mejor dicho, no la alteraba.

Desde el punto de vista ontológico, y en los conceptos que imperaron hasta principios del siglo xx en ambas, la pintura era *apariencia*

De hecho, escultores y músicos “*modelan y modulan*” en perfecta sintonía, y comparten a menudo espacios y sonidos, vacíos y silencios. Recordemos, por ejemplo, la “*Carta a mi amigo Pablo Serrano*” que el escultor Pepe Noja, dirigiera, a título póstumo, a este genial artista, a las pocas horas de su muerte:

*[...] Querido amigo Pablo, ¿recuerdas cuando preparábamos tu exposición en el Centro Cultural Chamartín? [Noja fue el director del Centro Nicolás Salmerón desde su inauguración, en 1983, hasta dos meses antes de la muerte de Serrano], hoy escucho el Aleluya de Haendel junto a Don José Prat y el maestro Rodrigo mientras quemábamos el espacio interior de una de tus obras [...].*  
(Publicada en la revista municipal “Villa de Madrid”).

También viene al caso una anécdota contada por Chillida a un diario madrileño, a través de cuya redacción acababa de conocer el fallo, en su favor, del premio Príncipe de Asturias de las Artes:

*Sobre las posibles interpretaciones a que da lugar su obra, Eduardo Chillida contó la anécdota de un electricista que fue a hacer una reparación a su estudio donostiarra: “El hombre, que estaba subido a una escalera, no paraba de mirar las esculturas que yo tenía en mi estudio, pero no decía nada. Yo le observaba preguntándome qué podría estar pensando. Al final, cuando terminó su trabajo, me dijo: “Ah, ya entiendo. Esto es como la música, pero con hierro”. Casualmente, yo estaba realizando esculturas —como ‘Ecos’ o ‘La música callada’— que tenían que ver con la transcripción del tiempo musical al espacio de la escultura. No hace falta saber de arte para sentir una obra.*

(Corral, Pedro, “Chillida: ‘Un electricista dijo de mi obra: ‘Es como la música, pero con hierro’/ El escultor vasco, premio Príncipe de Asturias de las Artes”, ABC, 2-5-1987, pág.41).

Al año siguiente el artista vasco recordaba, ante otro diario, que la *Suite número 4 para violonchelo solo*, de Bach, a quien tenía por “*el músico más grande de la humanidad*”, ya había marcado su vida para siempre cuando la escuchara siendo joven: “*Yo en cierto modo vengo de ahí*”, comentaba tras publicar un libro de serigrafías inspiradas en la obra de Bach, afirmando que “*escultura y música tienen el mismo espacio sonoro siempre naciente*” (Fernández Rubio, Andrés, “Chillida se aventura en los dominios de Bach”, *El País*, 6-2-1998).

*morada del espíritu del mal, luego —y mucho más tarde— en el amanecer de las grandes religiones éticas, porque se verá en ellas el obstáculo permanente de la liberación moral, lo que es, bien pensado, la misma cosa<sup>5</sup>.*

Nuestro personaje sabría entender **los ritos constructivos previos al levantamiento de un excepcional santuario de piedra**, el de Göbekli Tepe, cuya antigüedad data de unos 12000 años (confirmados con la prueba del Carbono 14), unas cuatro veces más antigua que las pirámides de Giza. Sus círculos concéntricos de piedra y la disposición de sus monolitos verticales internos, en forma de “T”, son claros precedentes del santuario de Stonehenge<sup>6</sup>. Allí querría pasar la noche más corta del año, dentro del famoso cromlech<sup>7</sup> en el suroeste de Inglaterra, mirando desde el altar de piedra de su centro, hacia el menhir externo llamado “piedra Hell”, (Fig. 4). Al amanecer, el monolito se convertiría al contraluz en *sombra* pétrea que a su vez *ensombrecería* el altar justo antes de que el astro lo irradiara con su *luz*, ya encaramado sobre el menhir. La experiencia de ver el ascendente resplandor de luz solar tras el monolito, y luego elevarse el Sol en vertical sobre el mismo, con la convergencia del hilo de luz naciente en el ara de piedra situada



4.  
Stonehenge.  
Contraluz solar  
en el solsticio  
de verano,  
oscureciendo la  
Piedra Hell  
tras el cual  
“nacería” el Sol.

5 Faure, Elie, *Historia del Arte, El Arte antiguo*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, págs. 86 y 87.

6 Göbekli Tepe (en turco “Colina panzuda”), es el más antiguo lugar de culto religioso del mundo descubierto hasta ahora. Fue en el año 1994, en una zona rural de Turquía, cuando tuvo lugar este descubrimiento arqueológico sin precedentes. Se trata de un santuario del principio del neolítico erigido en el punto más alto de una gran cadena montañosa situada a unos 15 kms. al noreste de la ciudad de Sanliurfa (antigua Urfa/Edesa), en el sudeste de Turquía, cerca de la frontera con Siria. A este yacimiento, cofigurado por círculos de piedra con paramentos verticales en su interior, se asemeja el de Stonehenge, 7000 años posterior, y también se ha interpretado ya como santuario solar y observatorio astronómico, auténtico calendario con el que seguir el trascurso anual del astro rey. Actualmente está siendo excavado por arqueólogos turcos y alemanes. Fue levantado por cazadores/recolectores hace 11.500 años, antes de que comenzara la actividad agrícola y la sedentarización que, hasta la fecha, se tenía erróneamente como la situación que propició el megalitismo. Este lugar nunca fue destruido; fue enterrado premeditadamente con sus esculturas sobre el 8000 a. C. (se desconoce el motivo) siendo, probablemente, esta circunstancia la que ha posibilitado que llegara hasta hoy bien conservado. Göbekli Tepe fue detectado ya en una prospección norteamericana de 1964, que apuntó que la colina podía no ser enteramente natural, concluyendo que debajo debía haber un cementerio bizantino. Desde 1994 las excavaciones han sido dirigidas por el Instituto Alemán de Arqueología y científicos turcos del Museo de Sanliurfa, bajo la dirección del arqueólogo alemán Klaus Schmidt (1995–2000: Universidad de Heidelberg; desde 2001: Instituto Alemán de Arqueología. Según Schmidt, los fragmentos de piedra que se encontraban en la superficie le llevaron a deducir inmediatamente que aquel era un sitio prehistórico. Investigadores del Hochschule Karlsruhe comenzaron a documentar los restos arquitectónicos y pronto descubrieron los pilares en forma de T, algunos de los cuales con indicios de intentos de destrucción. El conjunto está compuesto principalmente por columnas de tres metros de altura excavadas a partir de la roca de la cima. Las prospecciones geomagnéticas indican que debe de haber unas 200 de ellas, que llevarán dos décadas recuperar con rigor de exploración arqueológica. Göbekli Tepe pudo haber sido un espacio religioso, dedicado principalmente al culto de los muertos: no se ha encontrado ningún vestigio de haber sido habitado. Sus monolitos están cubiertos de relieves con figuras de animales, en muchos de los cuales se han descubierto signos abstractos y geométricos que los arqueólogos interpretan como alusivos a sus dioses o creencias. Este monumento se remonta al tiempo en el que la escultura y la arquitectura se habrían de enmarcar en la misma actividad mágica, mucho antes de que los hombres dejaran de vivir en cavernas para construir casas en aldeas, pueblos o ciudades.

7 También crómlech (menos usado), s. m. Monumento megalítico, probablemente de carácter ritual o ceremonial, que consiste en una serie de menhires dispuestos en círculo.

música) o la escultura, tengan que adiestrarse en el manejo de instrumentos o en el dominio de diversas técnicas.

En una palabra, y como siempre se dijo: han de aprender un *oficio*. Este oficio en el caso de la escultura es a su vez la suma de otros muchos. Ya hemos dicho que en música existen el compositor y los instrumentistas, pero el escultor, salvo en obras monumentales, o en situaciones privilegiadas, suele ser a la vez el artista y el artesano; concibe y realiza su obra, aunque lógicamente ayudado por personas especializadas en procesos de gran complejidad, como los fundidores o los vaciadores. Ahora bien, la formación de un escultor también debiera abarcar el dominio de estas técnicas, aunque luego en su quehacer profesional pueda disponer de quien se las resuelva, dedicándose así a las labores más creativas de cada proceso.

Desgraciadamente, el coste económico de estas colaboraciones es tal en la actualidad, que muy pocos escultores pueden permitírselas: desde los que trabajan con procedimientos tradicionales como la talla en piedra o la fundición en bronce, hasta los que experimentan con las nuevas tecnologías que la industria moderna pone al alcance de todos, pero a precios prohibitivos para la mayoría de los artistas.

En la práctica totalidad de los casos, durante el pasado siglo xx los escultores/as tuvieron que suplir con su esfuerzo y conocimientos todos los oficios que sumaban su quehacer escultórico, dado que incluso las personas que se dedicaban a muchos de ellos, sobre todo los tradicionales como el sacado de puntos o el vaciado, estaban ya desapareciendo por no encontrar tampoco en ellos suficiente compensación económica.

La pérdida de la tradición artesanal, que afecta a multitud de sectores en la actual sociedad, se hacía patética en la escultura, hasta el punto de que muchas técnicas y materiales nuevos son ahora utilizados no tanto por sus ventajas puramente escultóricas, sino por aquéllas que atienden al coste, transporte de las piezas, rapidez de ejecución, etc. La revolución conceptual que ha tenido lugar en la segunda mitad del sig. xx ha propiciado también la liberación, aun con costes, de las técnicas tradicionales. Valdría la pena constatar hasta qué punto las actuales directrices del mercado escultórico, e incluso los *conceptos* acuñados y los *estilos* mayoritariamente aceptados, encuentran su punto de partida en la necesidad de los escultores de encontrar sustitutos a materiales a los que se vieron obligados a renunciar en su momento, y a su falta de dominio o preparación en numerosas técnicas que **se han ido perdiendo, inevitablemente**, conforme los materiales “nobles” han cedido el paso a cualquier materia manipulable. Tal pérdida se vio favorecida por el nefasto silencio de escultores y artesanos, que casi nunca dejaban escritos sus conocimientos, de la escultura que, por tradición oral, fue siempre transmitida de maestros a adeptos, y de adeptos a neófitos.

Un antecedente histórico de esta situación podemos encontrarlo en el Renacimiento cuando, olvidados los escultores de las técnicas de los clásicos (debido al vacío que el medievo supuso al respecto) se vieron obligados a acudir a los maestros campaneros para aprender desde cero los sistemas de fundición del bronce.

Ya en aquellos tiempos, e incluso antes, se dieron “operaciones de rescate” similares que evidencian la batalla permanente que libraron los



en el centro del cromlech, le quedaría grabada para siempre en la memoria<sup>8</sup>. Nunca olvidaría que había visto la convergencia de Ormuz y Ahrimán, la del Cristo-*luz del mundo* y Lucifer-*astro de la mañana*, tras la *materia-sombra*, antes de que se separaran en duelo mortal, no en sus manifestaciones, sino para el común de los humanos en las religiones. Ya no podría, por ejemplo, asistir a una consagración cristiana de una blanca y circular hostia, izándola un sacerdote **sobre un ara de piedra**, sin recordar al radiante sol sobre la “piedra Hell” de Stonehenge, aunque quizá lo callaría para que, como al gran faraón Akenaton o a los bogomilos del x al xix, no le tacharan de hereje<sup>9</sup>; especialmente, si le vieran estudiando la planta de aquel santuario de piedra, reconociendo en su configuración la expresión de la “*vagina universal*”, como hiciera en 2003 un médico investigador de la Universidad de la Columbia británica, cuya teoría no solo no es compatible con la del templo penetrado por la *luz*, sino complementaria de esta<sup>10</sup>. Ante tal despliegue de cultura megalítica, de esfuerzo por dejar huella en el planeta, nuestro personaje abjuraría el término “Prehistoria” con el que los historiadores, a lo largo de multitud de generaciones, han dividido el acontecer humano en dos partes, haciéndonos ver más rudimentarios a nuestros antepasados de lo que realmente la ciencia actual indica. Por eso no vería un antes y un después cuando los humanos comenzaran

8 Stonehenge, el famoso enclave prehistórico, de unos 5.000 años de antigüedad y denominado también “El Templo del Sol”, es el lugar elegido desde hace varias décadas para celebrar la llegada del verano boreal a Inglaterra. La concentración del año 2009 fue, según el English Heritage (Patrimonio Nacional de UK), organismo responsable del monumento, la más numerosa que se recordaba hasta entonces: “*Unas 36.500 personas se congregaron la pasada madrugada del 21 de junio de 2009 en el conjunto megalítico [...] para celebrar el solsticio de verano, informó hoy English Heritage Heritage. [...] Como en años anteriores, una variopinta multitud —druidas, hippies, devotos del sol y curiosos— se dieron cita ante los enormes bloques de piedras que componen el círculo prehistórico [...]. El primer rayo de sol tras la noche más larga del año, la del 20 al 21 de junio, pasando entre la piedra de Heel, alumbra el altar central de piedra. El sol apareció hoy en el horizonte a las 03.58 horas GMT ante los ojos de la muchedumbre, que pasó la noche acampada en Stonehenge. [...] Los aparcamientos próximos al monumento se llenaron con 6.500 automóviles dos horas antes de que asomara el sol, mientras que la carretera A303, que pasa cerca de Stonehenge, tuvo que cerrarse dado el gran volumen de tráfico. [...] Asimismo, el festejo transcurrió pacíficamente, confirmó la Policía [que ‘sólo’ había efectuado veinticinco arrestos por delitos menores relacionados con el consumo de drogas y el desorden público]. Consultado: 15-12-2009, en [http://actualidad.orange.es/insolito/unas36.500personas\\_celebraron\\_el\\_solsticio\\_de\\_verano\\_en\\_stonehenge\\_314207.html](http://actualidad.orange.es/insolito/unas36.500personas_celebraron_el_solsticio_de_verano_en_stonehenge_314207.html).*

9 Los paulicianos de Bulgaria fueron conocidos como los bogomilos, porque era política de la Iglesia Católica cambiar el nombre de los paulicianos siempre que reaparecían en otro país para ocultar la unidad de su movimiento. Fue con un éxodo masivo de paulicianos de Armenia hacia Tracia cuando surgió la herejía de los bogomilos, que adoptaron tal nombre en honor del sacerdote Bogomil (Teófilo). Según los bogomilos, no existían originariamente dos principios antagónicos, pues el Dios único había generado a otros dos, Jesús y Satanel. Este último engendró la materia (*sombra*) frente a Cristo (*luz*), y siendo la carne sustancialmente perversa por ello, habían de renunciar a su ingesta tanto como a las relaciones carnales; también a la propiedad privada. Este cisma influiría más tarde en los “Puros”, para los cuales el Cristo es únicamente un ángel enviado por Dios para recordarnos a los humanos la primacía del espíritu sobre la materia, cuya expresión iconográfica más antigua es la *luz* sobre la tierra, con la manifestación inmediata de la *sombra*.

10 Perks, Anthony, “The Vagina Monoliths”, Journal of the Royal Society of Medicine, 2003. Según este autor, en Stonehenge, se rinde culto a la Terra Máter, de modo que su órgano genital tiene que representar el momento del, nunca mejor dicho, “alumbamiento”:  
*En ese instante, el canal del parto se abre, la vagina se ensancha para dar paso a la cabeza del nuevo ser. Además, la vulva universal, se ha colocado en un lugar abierto e inhóspito para que la feminidad estuviera cerca del Padre sol que le daba la luz y el calor con los que la Madre Tierra producía las plantas y los animales del mundo.*  
Así visto, el cromlech se trataba de un auténtico monumento a la fertilidad, esencial para la supervivencia de una especie, la humana, en permanente peligro de extinción:  
*¿Hay algo más valioso que un niño recién nacido en un mundo que se recuperaba de la Edad del Hielo?* (Ibidem).  
Del santuario de Stonehenge se ha dicho ya casi todo, desde las especulaciones de un tratadista de las cortes de Carlos I y Carlos II de Inglaterra en 1663 acerca de los restos de la corte Real danesa, hasta un libro firmado por I. L. Cohen que defiende que se trata de una plataforma de aterrizaje construida por extraterrestres. Desde que se erigiera por etapas, primero en arena y barro, luego madera y, posteriormente, piedra, la configuración del cromlech ha suscitado todo tipo de conjeturas; pero lo que nadie duda es que entraña un significado al margen de cualquier utilidad práctica. La interpretación anatómica de estos científicos, especialistas en ginecología y obstetricia es, no solo plausible, sino acorde con el signo femenino de todos los dólmenes y cromlech de la antigüedad que, normalmente orientados frente al sol naciente o poniente, vehicularon ritos de muerte-renacimiento, albergando cadáveres humanos en sus interiores, a menudo en posición fetal. Y la *luz* del dios Padre Sol, es la única fuente de energía vital a la que podrían apelar nuestros antepasados, como aun lo hacen nuestros coetáneos, para la revivificación o resurrección de sus muertos en una vida ultraterrena.

escultores con los distintos materiales para su mejor aprovechamiento; batalla mucho más intensa, como ya hemos dicho, que la que podamos advertir en el resto de las artes. En ninguna de ellas, como en la escultura, el factor “renovación” dependió tanto de la capacidad de conservación de lo anterior.<sup>2</sup> Quizá sea ésta una de las razones principales por las que en el s. xix la escultura no tuvo la misma prontitud o capacidad de respuesta ante el estímulo de los cambios sociales, derivados de la revolución industrial, que se reflejaron en la pintura como rupturas radicales sucesivas con cada inmediato antecedente. Tanto a nivel de vanguardismo como de la propia ejecución de cada obra, hasta que no hacen irrupción en el panorama escultórico los *ready mades* de M. Duchamp no cabe hablar de inmediatez en esta actividad artística. Pero a esta revolución del “*objeto encontrado*” dedicaremos capítulo expreso más adelante, revisando los postulados teóricos sobre los que se asentó, así como las consecuencias estéticas, comerciales y sociales resultantes de la misma. Volviendo a las concepciones que desde la antigüedad hasta las vanguardias del xix han imperado en la pintura y en la escultura, en ambas **el factor tiempo interviene de forma diferente**. La pintura suele ser más veloz y brinda más fácil apoyo a la espontaneidad y la expresividad grácil del grafismo y la mancha pura. El color posee más llamatividad en términos generales que la forma, y su lectura es anterior en distintas etapas del crecimiento, estados de ánimo, condicionantes psicológicos y otras variables, aunque la forma permite mayor discriminación en el proceso de percepción visual, como lo demostraron ya los estudios al respecto realizados por especialistas como Rudolf Arnheim.<sup>3</sup> Cualquier persona, al describirle a otra la indumentaria de una tercera, comienza por definir el color de la misma antes que su forma o proporción. También dirá si sus ojos son azules o negros antes que alargados

2 Esta afirmación no elude, sin embargo, el reconocimiento de la importancia del desarrollo tecnológico en la práctica escultórica. Bien al contrario, ocurre en la actualidad como en el ejemplo citado del Renacimiento; pues procesos como el de fundición de esculturas han podido simplificarse y mejorarse notablemente a raíz de investigaciones en el terreno de la fundición industrial. Las empresas que, en la actualidad, mejoran los sistemas de fundición en serie de grifos o cañerías aportan una ayuda extraordinaria, con sus avances, a los escultores actuales, tal como hicieron los antiguos campaneros con sus artistas coetáneos. Y el mundo de los plásticos, las nuevas tecnologías de reproducción, las mal llamadas fotocopadoras 3D, y todo el espectro virtual incorporado a la actividad escultórica, han transformado el universo material de la escultura como el de ningún otro ámbito artístico.  
Las manifestaciones surgidas con la vertiginosa evolución del pensamiento escultórico en el tránsito del siglo xx al xxi, requieren la reflexión sobre la esencialidad escultórica, que seguidamente identificaremos con las dimensiones espacio y tiempo a través de una propuesta para su estudio *presencial*, en el que del concepto de “*presencia*” emergen significados que inciden, matizándolos, sobre los conceptos tradicionales de “*permanencia*” y “*transcendencia*”.

3 Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, (“Alianza Forma”), Tercera Edición, Madrid, Alianza Editorial, 1981, Cap. VII, págs. 366-371. La estructura de esta edición, de organización más unificada y sistematizada, muestra con más nitidez, a juicio del autor, que “*la tendencia hacia la estructura más simple, el desarrollo a través de estadios de diferenciación, el carácter dinámico de los perceptos y otros factores fundamentales se aplican a todos y cada uno de los fenómenos visuales*”.



5.  
Estela de Hammurabi.  
Museo del Louvre.

a grabar escritura sobre los menhires, tras haber registrado sus marcas, dibujos e ideogramas mucho antes. Sí se sorprendería, en cambio, con relatos fantásticos que conmocionaran al mundo en su momento, como el de la entrega de la *luz* de la justicia por parte de Utu-Samash, el dios babilonio del sol, al gran rey Hammurabi: las leyes para regir a su pueblo, que el monarca mandaría grabar en una *pedra negra sagrada*<sup>11</sup> (Fig. 5). Con esta oscura estela se divulgaría, no ya a los amorreos, sino al resto de las civilizaciones circundantes y a las posteriores, que es la divinidad la que promulga las leyes de los hombres, especialmente las dinásticas. También observaría la mágica influencia de los menhires orientales de antaño (y sus occidentales coetáneos), del poder de convocatoria de *la piedra hacia el dios Sol para que éste descendiera al mundo sobre ella*, cuando en lo alto de cada estela, obelisco y pirámide, los egipcios colocaran un piramidión<sup>12</sup>, para encaramarlo en la misma *sombra* material del dios (Fig. 6). Observaría que todos los ritos de construcción remiten al acto cosmogónico por excelencia: la creación del mundo.

Los filósofos de la Historia le enseñarían que mientras los monumentos miran desde lo alto hacia la *luz* del Sol, a su vez se alimentan de la *sombra* de la Tierra, que reclama desde la profundidad su cuota mágica. Consecuentemente, como bien indicara Mircea Eliade, “[...] *todo lo fundado lo es en el centro del mundo (puesto que, como sabemos, la creación misma se efectuó a partir de un centro)*”<sup>13</sup>. De este autor aprendería que el acto de creación constituye el paso de lo no manifestado a lo manifestado que, en términos cosmogónicos, se corresponde con el salto del caos al cosmos. Desde las teorías geománticas que anteceden a la fundación mítica de las ciudades hasta los ritos de colocación de la primera piedra de cada edificio notable, todo se resuelve como iniciación mágica. Eliade podría brindarle ejemplos muy ilustrativos al caso:

En la India, “antes de colocar una sola piedra..., el astrólogo indica el punto de los cimientos que se halla encima de la serpiente que sostiene al mundo. El maestro albañil labra una estatua de madera de un árbol jadira, y la hunde en el suelo, golpeándola con un coco, exactamente en el punto designado, para fijar bien la cabeza de la serpiente”. Encima de la estaca se coloca una piedra de base (padmacila). La piedra de ángulo se halla así exactamente en el “centro del mundo”. Pero el acto de fundación repite a un mismo tiempo el acto cosmogónico, pues “fijar”, clavar la estatua en la cabeza de la serpiente, es imitar la hazaña primordial de Soma o de Indra, cuando este último “hirió a la serpiente en su cueva”, cuando su rayo le cortó la cabeza<sup>14</sup>. Entendería que cada vez que una tribu paleolítica hubiera fijado un gran menhir en la tierra, habría considerado su punto de erección como el propio centro del



6.  
Piramidión  
de Amenmhat III,  
que coronaba la  
pirámide Negra de  
Amenemhat III,  
considerado uno de los  
grandes monarcas del  
Imperio Medio.

11 El célebre código de Hammurabi, primer rey de los amorreos o babilonios, está grabado en un bloque de piedra; claro precedente de las tablas de Moisés (siglos más tarde, los hebreos reprodujeron toda la escenografía). Se trata de una estela de diorita negra de 2,5 m, que fue descubierta por Jacques de Morgan durante sus excavaciones en Susa (1901-1902). El texto es la inscripción más larga en lengua paleobabilónica, la más valiosa reliquia de la escritura cuneiforme. Hammurabi unificó todas las legislaciones ya existentes, erigiéndose en el emisario de Utu-Samash, y transformando Babilonia entera en un gran centro religioso. Ordenó a sus escultores que tallaran en lo alto de la estela su efigie recibiendo del dios del sol, junto con su Ley de 282 artículos, el cetro y el anillo que simbolizaban la justicia. Así se aseguraba que el pueblo le viera como destinatario del poder consagrado por la divinidad. El poder de origen divino quedaría impreso en la conciencia colectiva, siendo la piedra angular del concepto monárquico. La llamada Ley del Talión influyó en las civilizaciones del Oriente Próximo (hasta después de que los hititas acabaran con esta primera civilización de Babilonia, en el año 1595 a. C.), y fue adaptada por los textos bíblicos.

12 El piramidión, o piramidón es la pieza pétrea de forma piramidal que se situaba en la parte más alta de los obeliscos y pirámides. Simbolizaba el lugar donde se posaba el dios solar Ra o Amón-Ra, en la cúspide de los monumentos, como punto de unión entre el Cielo y la Tierra. La pieza de la Fig. 5 fue descubierta en 1990, entre las ruinas de la Pirámide Negra del faraón Amenemhat III, situada en Dahshur (en árabe: (داهشور), población egipcia situada al sur de El Cairo.

13 Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Alianza/Emecé Editores, Madrid, 1980, pág. 26.

14 Eliade, Mircea, op. cit., págs. 26-27.

o saltones. En general, salvo casos extraños, como alteraciones congénitas, suele realizarse la lectura cromática antes que la formal en sí, aun cuando las variables de la segunda sean, en definitiva, más determinantes en el individuo.

Los pintores fueron conscientes de este impacto del color, pues a ellos como a nadie les sensibilizaba. De ahí que una de sus principales armas fuera la audacia.

El escultor, al contrario, suplía a menudo la audacia por la contundencia. Frente al impacto del color de los pintores esgrimía la rotundidad de la forma. Incluso en las más “desgarradoras” esculturas vanguardistas subyacen los principios de serenidad e inmutabilidad de lo tectónico. En sucesivos capítulos podremos comprobarlo incluso en piezas móviles, frágiles, fugaces, etc, ya que la *insistencia presencial*, tanto elevada a categoría permanente como convertida en experiencia momentánea, atiende a los fundamentos de la ya referida *definición mágica* de la escultura.

Hemos indicado también que una escultura era, ante todo, un objeto; de él se valían los artistas como vehículo de expresión de su pensamiento. Dicho objeto “era” y “estaba”; **articulaba un tiempo y ocupaba un espacio.**

### 1.1 ANÁLISIS PRESENCIAL DE UN OBJETO EN RELACIÓN CON EL SUJETO

Porque el *ser* y el *estar* constituyeron hasta el siglo xx la esencialidad de la escultura, un estudio orientado a desentrañar la raíz última de dicha actividad no puede comenzar sino analizando el objeto escultórico desde una perspectiva ontológica, contemplando un objeto como el ladrillo (que va a ser nuestro ejemplo) primero en cuanto a *ser* que es, y sólo después en cuanto a un *ser* que es en forma y función de ladrillo.

La elección del ladrillo como ejemplo no es, en absoluto, arbitraria. Atiende a cinco cualidades que posee por las que resulta especialmente óptimo para ejemplificar un exhaustivo seguimiento del objeto, desde su aplicación cotidiana cumpliendo el fin específico para el que ha sido fabricado, hasta su aprovechamiento escultórico, elevado por fin al máximo rango que puede ostentar un objeto en la sociedad humana, convertido en símbolo social capaz de transmitir ideas de la más elevada complejidad.

Las razones aducidas son las siguientes:

- a) El ladrillo es una cosa, un objeto inanimado, que puede ser materia de conocimiento y sensibilidad por parte del sujeto.
- b) En los niveles gnoseológico y psicológico es a la vez suficientemente simple y complejo para servirnos de asunto de ejercicios mentales de carácter comparativo.
- c) El ladrillo es una pieza que se repite en una construcción para hacerla más fácil, regular y económica. En una palabra: es un módulo. Se trata quizá del más patente caso de unidad de medición tridimensional usada a título universal desde la antigüedad hasta nuestros días y, precisamente, en algo tan significativo para el hombre



mundo; también que un rayo divino cortando la cabeza a una serpiente en su cueva equivale a un santo matando a un dragón, a un arcángel venciendo a la bestia, o a un dios lanzando sus rayos sobre el planeta. Son expresiones de la *luz* accediendo a la oscuridad o *sombra* de la caverna. La lucha equivale al diálogo, o negociación, entre dos partes de una misma unidad perdida que se recupera con una victoria en verdad de las dos, pues en el sentido más terminal la serpiente, el *draco*, representa la muerte frente a la *luz*, ya sea el aura del héroe, el nimbo del santo, la espada de fuego del arcángel o el rayo del dios. Se trata de restituirle a la *gran sombra*, la muerte, su estado natural, para volver a hacer posible, otra vez desde la misma, el origen de la vida. Un menhir o una pirámide fecundan a la *Terra Mater*, concentran la *luz* del sol en un punto hacia ella, gran materia-*sombra* inerte, pero fértil, y propician la vida.

La conciliación de los contrarios, **la unión de la luz con la sombra, del sol con la luna**, del azufre con el mercurio, etc, es la última meta de una humanidad que sueña con una unidad perdida, con un equilibrio cosmológico sin antagonismos, sin virulencias, que siempre se ha planteado el origen de todo.

Siendo irrefutable la existencia del mundo, la explicación del mismo es anhelada por el ser humano para su orientación vital. Retrocediendo en la cadena de causas y efectos, nuestro oteador de *sombras* llegaría siempre al concepto de “algo” primigenio, y se haría la gran pregunta sobre si aún anterior a aquello fue el vacío, la ausencia o la nada. Conseguiría darle sentido a su propia existencia con la idea de una prístina creación a partir de la nada, explicándose el tiempo, el movimiento del cosmos, desde la separación de la Luz y las Tinieblas. Aún así, se plantearía también el origen de los dioses, por lo que no podría extrañarle que Fanes/Dioniso, el Creador según la doctrina de los misterios órficos, naciera del huevo plateado del cosmos, y que éste se representara a menudo con una gran serpiente enroscada en él como expresión del Tiempo, el único límite del mundo creado<sup>15</sup>. Estudiaría esta cosmogonía órfica, según la cual “*Cuando el Tiempo y la Necesidad gimiente / abrieron el antiguo huevo / de él surgió el Amor primero / fuego en los ojos / teniendo dos sexos / Eros glorioso / padre de la Noche inmortal...*” dando lugar al desdoblamiento universal: surgieron del huevo los contrarios, la luz y las tenebras, lo masculino y lo femenino, el amor y el odio que propician el movimiento de la creación.

Desde politeísmos de signo eminentemente solar, como el del antiguo Egipto, la *sombra* sería ya para nuestro boquiabierto muchacho, frente a la luz de Rha, un elemento necesario por el que la totalidad primigenia se desdoblaría, en mitos como el que relata un texto hallado en una pirámide:

[...]  
*jodí con mi sombra*  
*me agité bajo su nube*  
*lloví esperma*  
*lo esparcí como cebada de la tierra*  
*en mi propia boca*

*produce al hombre viento Shu*  
*parí a la muchacha lluvia Shefnut.*<sup>16</sup>

15 Puede contemplarse una lámina con este expresivo emblema en el Análisis de la mitología antigua, de J. Bryant, 1774.  
16 En el mito heliopólico, Shu y Shefnut (o Tefnut) son la primera pareja creada por Atum. Fueron escupidos o expectorados respectivamente por el dios en "La Mansión del Fénix" en On (nombre bíblico de Heliópolis), donde Atum-Jepri hizo nacer la piedra Benben. Son dos deidades complementarias entre sí, nacidas del dios andrógino, que simbolizan la dinámica dual que anima el universo. Representan el origen, el arranque del movimiento cósmico, los principios masculino y femenino a partir de los cuales surgiría la multiplicidad, como en otras cosmogonías. En algunos Textos de Sarcófagos Shu aparece, no obstante, como dios creador "Padre de los Dioses" y mediador entre Atum y el resto de las deidades (hacia el Primer Período Intermedio). Shu, el aire, es el responsable de que la *luz* necesaria para la vida tenga un lugar donde estar. Su nombre significa "El Vacío", así como el de su compañera, la leona Shefnut, simboliza "El agua". →

como la construcción de sus urbes. Fruto del raciocinio humano, no ha cambiado esencialmente desde que fuera empleado por los babilonios o los antiguos romanos hasta nuestros días.

En definitiva, estamos ante un elemento de carácter universal, eficaz para la ordenación espacial, y de demostrada durabilidad.

d) El ladrillo es lo que podríamos denominar un “módulo puro”, que resume en sí mismo las estructuras que crea. Como parte, **refleja la esencia del todo, siendo a su vez unidad indivisible**. En este sentido es fácil elevarlo a la categoría de símbolo social.

En civilizaciones como la griega clásica, el elemento arquitectónico más significativo, capaz de simbolizar el orden y espíritu de la misma, bien podría ser una columna. Como, por poner otro ejemplo, para la civilización musulmana resultaría casi obligado el arco de herradura. Pues bien, para la sociedad moderna, de marcado carácter heterogéneo producto, precisamente, de las diferencias existentes entre las antiguas civilizaciones que las precedieron, así como de las diferencias culturales, políticas y económicas que actualmente la definen, el ladrillo viene a ser un “comodín” válido, que a todas simboliza, sin que pueda ninguna reivindicarlo como suyo. El desarrollo industrial y el alto grado de comunicación reinante han difundido la utilización del ladrillo por todo el mundo, llegando a todos los pueblos salvo, lógicamente, a aquéllos que viven aislados o a espaldas de la sociedad moderna: los primitivos actuales.<sup>4</sup>

e) Como última y contundente razón de peso para su elección, citaremos que el ladrillo es a la vez naturaleza y artificio. Es un objeto fabricado por el hombre que, al mismo tiempo, resume el mundo físico que le rodea, siendo los cuatro elementos clásicos (el agua, la tierra, el aire y el fuego) los que lo integran.

Incluso atendiendo al orden cultural y psicológico, se da la circunstancia de que metafóricamente en la Biblia, otros textos sagrados y tradiciones ancestrales que atenderemos más adelante, el barro es la mítica materia prima del hombre,<sup>5</sup> nuestro sujeto, cuyas posibilidades de “diálogo” con el objeto analizaremos seguidamente.

Esta afinidad resultará proverbial cuando se analicen tanto procesos de subjetivación del objeto como de objetivación del sujeto, enmarcados en la creación artística contemporánea, pudiendo comparar dichas situaciones en un plano de igualdad simbólica.

En cuanto al método para clasificar los distintos modos de *presencia* que pueden establecerse en la tríada sujeto-objeto-naturaleza, como

4 Pese a todo, pueblos primitivos actuales de África u Oceanía, han descubierto, incluso antes que la rueda, las ventajas del recubrimiento de sus chozas con bloques de barro seco. Existen fotografías y documentales que nos muestran a aborígenes africanos arrastrando por el terreno vehículos del tipo “trineo”, portadores de dichas piezas. Por otra parte, en zonas donde el empleo del ladrillo como tal resulta imposible de todo punto, como por ejemplo en el Ártico, debido a la ausencia del barro, la imposibilidad de su cocción, etc, puede observarse a pueblos como el esquimal construir sus *iglús* con bloques de hielo, equivalentes en todos los sentidos a los ladrillos que nosotros empleamos.  
5 El que los autores del Génesis eligieran al barro como material a partir del cual es creado el hombre, no es casual en absoluto. Muy al contrario, es el que mejor alberga biológicamente la posibilidad de vida, al mismo tiempo que es modelable, permitiendo la sugestiva imagen de un dios escultor insuflándole el ánima a su mejor obra: el ser humano.

Y adoraría a Horus, Señor del sol, naciendo *distante* en el horizonte de la tierra encarnada por su padre, el dios Geb <sup>17</sup>. Asistiría en Heliópolis a la **mágica fusión** posterior con Ra de Horus, siendo el nuevo Ra-Haractes, junto con Jepri, y Atum, las tres formas de la misma divinidad que simbolizarían

elemento necesario para proseguir la Creación. Ella aparece bajo la forma de una mujer o una leona que porta un disco solar o una serpiente sobre la cabeza. Shefnut es de naturaleza solar, a veces se la identifica con el Ojo de Ra o la lengua de Ptah, dios creador de la cosmogonía menfita. En Maclagan, David, Mitos de la Creación, Madrid, Debate, 1994, pág. 14, puede comprobarse, según el discurso de este autor, que para que la Creación se ponga en marcha es precisa una desintegración, una escisión en la totalidad primigenia, similar al desdoblamiento de una célula.

Así se concibe la teoría del "tsimsum" de la escuela lúrica de la Cábala, por la que la contracción de la divinidad produce el espacio que alberga la Creación. Como también el "pleroma" de los gnósticos constituía la escisión de una totalidad, como resultado de la "naturaleza perturbadora del deseo".

Maclagan alude a su vez a la "enoia" o gracia que Valentinus situaba en la esencialidad del "autopater" (o gran padre de todo), hasta que "deseando romper los lazos eternos, infundió al Padre el deseo de yacer con ella", con lo que también tendría lugar la materialización cosmogónica.

El texto de la pirámide referido evidencia esta misma "ambigüedad" que conlleva la Creación, entendida como principio dinámico de desdoblamiento, que en este caso bordea, según Maclagan, lo "[...] tautológico, propio de un acto narcisista o incestuoso" (op. cit. pág. 15).

Otras veces el proceso de autofecundación creativa se relata desde símiles con mayor grado de abstracción, en los que la energía (o "calor") alienta el impulso creativo. Pero tanto los mitos descriptivos como aquéllos de carácter sintético, evocan una dicotomización *luz-sombra* que luego se resuelve por conciliación de complementarios (clave taoísta Yin-Yang) o por conflicto (clave cristiana Dios-Demonio). Y entre ambas claves, recuérdese que en el mito alquímico del Ouroboros, la serpiente-dragón que devora su propia cola en el ciclo cosmogónico de la vida y de la muerte (*luz-sombra*), la unión de la cola con las fauces de la bestia también se interpretó como autofecundación: "*Draco interficit seipsum, maritat seipsum, impraegnat seipsum*" (se mata a sí mismo, se casa consigo mismo y se fecunda a sí mismo. Rosarium Philosophorum. Art. Aurif. II; para más información: Jung, C.G., Psicología y simbólica del arquetipo, 3ª reimpresión, Barcelona, Paidós, 1992, Trad. Miguel Murmis, pág. 25). La dialéctica surgida entre identidad y diferencia, a partir del factor deseo como manifestación mayoritaria del ímpetu creador, suele desencadenar la multiplicidad de personalidades que, a continuación, copulan.

Como tercer ejemplo de lo expuesto, Maclagan recuerda que Purusha, el "Hombre Primigenio" del Brihadaranyaka Upanishad, hastiado de su soledad se divide en dos mitades, masculina y femenina, que luego se unen sexualmente.

Las analogías entre los mitos enunciados por este autor con la Creación de la Eva bíblica a partir del cuerpo de Adán, son evidentes. Pero sin extendernos más en la cuestión del desdoblamiento (atendida también en el hemisferio izquierdo de esta tesis en el que se analiza la creación demiúrgica del hombre a partir de la materia inerte desde el símil escultórico), observemos cómo se enriquece el concepto de sombra desde el discurso de Maclagan:

*En ciertos mitos falta "la otra mitad" del creador o se manifiesta sólo en forma de sombra sin la cual, pese a todo, el creador supremo no puede llevar a cabo sus propósitos. En un mito esquimal, el agente de la Creación es el Padre Cuervo, pero en todo momento le acompaña un gorrión; al final del relato se dice: "Y así fue como el Padre Cuervo creó la Tierra, aunque el pequeño gorrión ya estaba allí antes"* (op. cit. pág. 15).

El autor destaca la frecuencia con que el mismo creador desaparece, cuando ultima su tarea, o bien llega a sacrificarse para poder llevarla a cabo.

Indica que mientras la desintegración de una partícula "fundamental" puede acarrear la transformación de la "energía" en "materia" y la creación de nuevas (y aún más básicas) partículas, la escisión violenta del núcleo cósmico da origen a los opuestos que posibilitan la dinámica del universo.

Así puede entenderse que el análogo concepto del "huevo cósmico" enlaza la creación-expansión del macrocosmos con la "reproducción microcósmica", tanto de humanos como de embriones y semillas, tal y como refleja la cosmogonía órfica:

*Del huevo surgen los contrarios, la luz y las tinieblas, lo masculino y lo femenino, el amor y la enemistad: acciones y reacciones que dan vida en tiempo, espacio y características a todo el mundo creado* (Maclagan, op. cit. pág. 16).

Para los antiguos egipcios el khaibit (Jaibit) o sheut (šwt, šut shuit, o *sombra*) era algo que está metafísicamente adherido al cuerpo. Ellos pensaban que esa *sombra* pertenecía a la esencia del hombre, siendo una de sus partes principales. El ser humano estaba compuesto por varios elementos, tanto tangibles como intangibles. La naturaleza de varios de estos elementos es difícil de entender actualmente, pues es muy distinta de nuestra concepción espiritual, por lo que no tenemos palabras exactas para definirlos; pero el concepto de *sombra* animada y posesiva, inseparable del individuo, está bien arraigado en nuestra cultura.

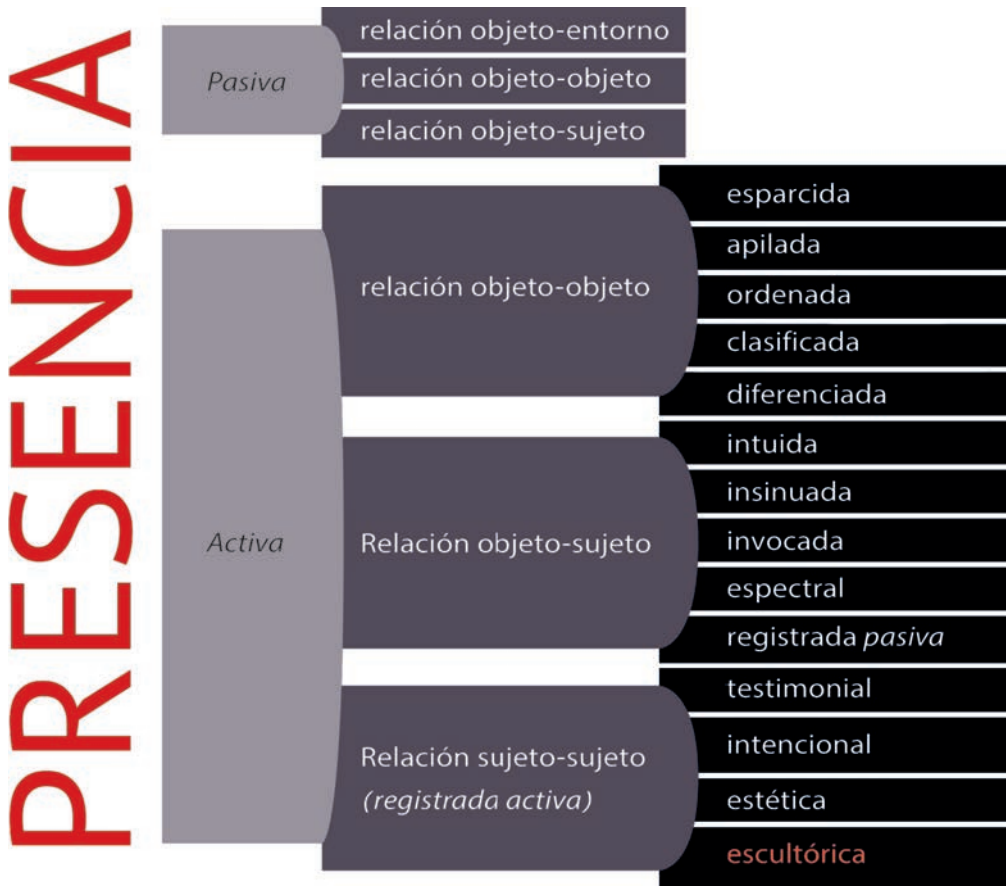
17 Dios egipcio de la tercera generación, hijo de Shu y Tefnut, Geb encarnaba a la tierra y era, por tanto, uno de los más importantes dioses primigenios de Egipto. Geb era el heredero de los dioses y, por ser padre de Osiris, rey mítico. Osiris ("El Distante") naciendo de Geb, el sol naciendo de la tierra, tal y como lo interpretaron los antiguos egipcios, es la expresión más clara, a mi juicio, de su cosmogonía. La representación de Horus como halcón bien puede atender a la *presencia* del halcón peregrino en los cielos de Egipto. Esta ave implacable y majestuosa de alto vuelo, por su aparente cercanía con el sol, fue adorada en diferentes zonas bajo dispares epítetos, convirtiéndose en el dios principal a partir del Guerzense o Nagada II. Bajo la Dinastía II tuvo una lenta asimilación hasta llegar a confundirse, por medio del mito y de la magia, con la divinidad solar bajo el aspecto de Horajty, lo que le permitió ascender de rango fusionándose con el creador Atum que, a partir de este momento, asumiría elementos del mito horiano.

términos equilibrados en la misma, será la comparación sistemática de cada una de las situaciones diferenciables que se puedan detectar tomándolos de dos en dos, que permitirá entender mejor las interacciones simultáneas entre los tres, entendiendo el entorno, que incluye al sujeto y al objeto, como el espacio natural o social circundante a los mismos, y valorando las variables.

Obviamente, otro factor que no permite simplificación analítica en este trinomio no matemático, es que el sujeto **es el propio ser humano con toda su carga emocional y mental**, siendo su percepción sensorial y su inteligencia los únicos principios activos, conscientes o subconscientes, mientras que el objeto y el entorno son de orden pasivo, y el uno es parte contenida por el otro. Aun así, sin ser una tríada perfectamente equilibrada, están presentes entre sí independientemente de su esencia, y se pueden estudiar metódicamente sus relaciones *presenciales*. Por ello, pasemos directamente a la clasificación de los distintos *modos de presencia* que pueden darse en la tríada sujeto-objeto-naturaleza.

1.2 ESQUEMA PARA EL ESTUDIO PRESENCIAL

Presentamos a continuación el cuadro de relaciones a valorar entre los mismos, que serán correspondidas con imágenes fotográficas que ejemplifiquen cada uno de los supuestos, haciéndose más asequible el discurso.







7. Representación del khaibit o *sombra* de Arinefer en la tumba de Deir el Medina, n° 290.

el Sol Naciente, mucho antes de que lo reclamaran como propio unas islas que, aun habitadas desde el Paleolítico Superior, fueron mencionadas por primera vez en libros de historia de China del siglo I<sup>18</sup>. Mientras que las clases populares egipcias vieran dioses por doquier, como irónicamente habría aseverado Herodoto<sup>19</sup>, las superiores continuaron con la tendencia monoteísta. Adoraban a un Ser Supremo, el Sol, creador de todas las cosas, y que recibiría distintos nombres según la ciudad, como Amón en Abidos, Rha en Menfis o Ptah en Tebas. El pueblo, sin embargo, los vería como dioses distintos, y hasta rivales. También les imaginaría con familia, una mujer y un hijo a cada uno de ellos, formando así las “tríadas” o trinidad de dioses. Cuando reparara en el **efecto contralumínico del sol**, el Ojo del gran dios Ra (o Rha), sobre los hombres, asimilaría, aun con dificultad, el complejo concepto del *Jaibit* o *sheut*, la *sombra humana* de los egipcios<sup>20</sup>, que siempre estaba presente, viva o muerta la persona, por ser una de sus partes esenciales en el ámbito invisible tanto como en el visible. Pero al asumirlo ya reconocería al *sheut* representado en las composiciones arcaicas como una pequeña figura humana pintada totalmente de negro, símbolo de la muerte. (Fig. 7). Quizá se encargaría de representar a la volátil *ba* o “manifestación”, un componente de la naturaleza humana que se conservaba después de la muerte y que permitía al espíritu del muerto retornar a la tierra de los vivos. La plasmaría con forma de ave, entrando en la *sombra*-cadáver (Fig. 8). Sabría decodificar cualquier alegoría egipcia relativa a la luz



8. La *ba* entrando en el cadáver, representado por su *sombra* negra, en un papiro conservado en el Museo del Louvre de París.

18 “Japón” (日本 Nihon o Nippon), oficialmente 日本国 Nihon-koku o Nippon-koku, ‘Estado de Japón’; significa literalmente: ‘el país del origen del sol’. Su bandera nacional ostenta un gran disco rojo (representando al Sol) en el centro, sobre un rectángulo de color blanco. Su denominación oficial es Nisshōki (日章旗 “bandera del sol en forma de disco”) en japonés, pero es más comúnmente conocida como Hinomaru (日の丸 “disco solar”). El motivo del Hinomaru, que ya fue utilizado en las banderas de daimyos y samuráis, pasó a ser el principal símbolo del emergente Imperio de Japón durante la Restauración Meiji, junto con la insignia del sol naciente de la Armada Imperial Japonesa. Desde entonces, el archipiélago de Japón es conocido como “La tierra del sol naciente”.

19 A principios del Imperio Tinita, en Egipto, según Herodoto, reinaba el más “grosero politeísmo”: leones, cocodrilos, bueyes, gavilanes, gatos, chacales, escarabajos, y hasta ciertas hortalizas fueron adorados y considerados como encarnaciones de la divinidad. Por ello el historiador de Halicarnaso afirmaría que los egipcios, eran el pueblo más religioso del mundo y “Hasta en sus huertos y granjas les nacen dioses” (v. en <http://www.portalplanetasedna.com.ar/egipto3.htm>, consultado en 10-01-2010).

20 Para los antiguos egipcios el khaibit (Jaibit) o sheut (šwt, šut shuit, o *sombra*) era algo que está metafísicamente adherido al cuerpo. Ellos pensaban que esa *sombra* pertenecía a la esencia del hombre, siendo una de sus partes principales. El ser humano estaba compuesto por varios elementos, tanto tangibles como intangibles. La naturaleza de varios de estos elementos es difícil de entender actualmente, pues es muy distinta de nuestra concepción espiritual, por lo que no tenemos palabras exactas para definirlos; pero el concepto de *sombra* animada y posesiva, inseparable del individuo, está bien arraigado en nuestra cultura.

### 1.3 FUNDAMENTOS DEL ANÁLISIS

En sentido coloquial entendemos por “*presencia*” el hecho de estar una persona o cosa en un sitio determinado. Si decimos, por ejemplo, que la *presencia* de una persona en una reunión alteró los ánimos del resto de los asistentes, nos referimos al plano físico de comparecencia de dicho personaje, ante el cual tiene lugar una reacción determinada. La *presencia es, por tanto, un estado relativo a una persona o cosa que es, y está, en un espacio y en un tiempo*. Obviamente, en el terreno de la filosofía pura los conceptos no son tan simples, pues los verbos “ser” y “estar” resumen el eterno interrogante de la metafísica, en la que el pensamiento analítico intenta llegar a la comprensión del Ser filosófico mediante la investigación sistemática.

La verdad última del Ser y los sistemas de pensamiento destinados a descubrirla, fundamentan la práctica metafísica. Sin embargo, no todos los filósofos parten de los mismos postulados teóricos que, tras la dialéctica surgida desde los planteamientos de inmutabilidad del ser de Parménides y sus diametralmente opuestos del *devenir* de Heráclito, han servido de base y homologación de criterios para la discusión filosófica acerca de los conceptos de esencia, existencia, *presencia* y permanencia.

Quizá la nota más discordante en este concierto de ideas, se deba a Martin Heidegger, filósofo alemán que fundamenta su no-sistema de pensamiento sobre una noción ontológica diferente del resto de los argumentos metafísicos. Dicha “*diferencia ontológica*” (término empleado por el autor alemán) se basa en la distinción ser-ente y en la tarea de estructurar un pensamiento en el que el término “ser” se desprege de los modelos de representación de los entes. Por esta razón, Heidegger no acepta la identificación del ser con la esencialidad del mundo o la esencialidad divina en su *Carta sobre el humanismo*, como bien indica Ramón Rodríguez García al analizar el concepto heideggeriano de “ser”.<sup>6</sup>

Para Rodríguez García, el ser de Heidegger es una idea indefinida carente de contenido que pueda precisarla, pero que actúa desde el momento en que hay entes objetos de pensamiento: “*Esta básica indefinición de ‘ser’, sumamente incómoda para quien se esfuerza en seguir con objetividad el discurso de Heidegger, proviene de que, basándose en la diferencia ontológica ser-ente, Heidegger tiende siempre a ver ‘ser’ como un significado ‘anterior’ a todas las distinciones que la tradición ha efectuado en la conceptualización de los entes*”.<sup>7</sup>

Por ello, al hilo de nuestro discurso, adquieren especial relevancia estos términos; pues Heidegger vincula la esencialidad del arte con la determinación de la veracidad desde un inusitado plano ontológico. Y esta clave es primordial para entender, por ejemplo, la afirmación del filósofo de que “*La esencia del arte es el poner-en-obra la verdad*”.<sup>8</sup>

6 Rodríguez García, Ramón, *Heidegger y la crisis de la época moderna*, Madrid, Editorial Cincel, 1991, pág.59.

7 Rodríguez García, R., *ibidem*.

8 En Heidegger, Martin, *Sendas perdidas*, trad. J. Rovira, Buenos Aires, Losada, 1960, capít. “El arte y la verdad”, pp. 58-64, puede comprobarse que este filósofo advierte, →





**9 y 10.**  
La piedra de Rosetta  
y estela moabita  
del rey Mesha.  
(aprox. 840 a. C).



**11.**  
Ahriman,  
Arimán o Armanis.  
Su nombre significa  
“espíritu destructivo” o  
“espíritu de las tinieblas  
y del mal”.  
Se manifiesta en  
intervalos de 666 años.  
Son obvias las  
coincidencias con  
el demonio de los  
cristianos.

de Rha y su influencia sobre las *sombras* humanas, como leer los textos jeroglíficos de cualquier papiro, mucho antes de que Champollion decodificara sus claves secretas a partir de la traducción comparada de textos en otra piedra negra consagrada a la escritura, magia reservada a los dioses (y, por ende, faraones), a sacerdotes y a los privilegiados escribas;<sup>21</sup> (Fig. 9) y antes, también, de la primera aparición del tetragrámaton “YHWH” (Yahvé, Jehová, etc) en lengua moabita y alfabeto fenicio (canaanita/paleo-hebreo, redactado de derecha a izquierda) grabado en otra *sombría* estela de pizarra de Yuri.<sup>22</sup> (Fig. 10). También entendería por qué se referían aquellos adoradores del sol de Rha a las estatuas de seres humanos y dioses como *sombras* de los mismos. Serían *sombras espirituales*, capaces al tiempo de hacer más *sombras* sobre el terreno propagando la esencialidad anímica que contuvieran, o bien proyectarlas sobre las personas insuflándolas su magia, al tiempo que sacerdotes escondidos en oquedades al caso vociferaran atribuyéndole el habla a las esculturas.

Y vería en el Buey Apis la misma encarnación de Osiris, el dios egipcio de la resurrección venido a la tierra para morir en sacrificio por los hombres. Aunque no todos los bueyes gozarían de tan elevado signo totémico. Para ser elegido uno de ellos el animal habría de ser negro, con determinadas manchas blancas en la cabeza, en el lomo y en la lengua, semejantes a escarabajos o alas de águila. El descubrimiento de un buey así provocaba entusiasmo en todo Egipto. Era el mismo Osiris que había descendido al mundo a proteger a su pueblo. El buey negro, *sombra* de Osiris, era trasladado en una barca dorada y alojado en el Templo Nacional de Menfis, donde le acogía la corte sacerdotal. Esta criatura, expuesta y adorada, con solemnidad por la multitud, y no pudiendo pasar de los 25 años, era ahogado con perfumes en una fuente sagrada. Luego, bien embalsamado, el peculiar animal era sepultado en el “Serapeum”, o tumba de los dioses; con ello todo Egipto comenzaba un luto hasta la aparición de otro Buey Apis.

La *luz* de los dioses esperando a germinar en *sombra pétrea* como un piramidióon o en *sombra* animal como un buey negro consagrado, haría plantearse a nuestro aprendiz que, si la intensidad de una *sombra* es directamente proporcional a la de la *luz* que la fecunda, muy fuerte había de ser el potencial para atraer a la *luz* divina. Sabiendo que toda *luz* reclama *sombra*, y viceversa, se dejaría fascinar por religiones dualistas como el Zoroastrismo, en la que el antagonismo entre la *luz* y la oscuridad, o *sombra*, cristalizaría en bélica dicotomía: Ahura Mazda, creador eterno (increado) habría creado el mundo en estado espiritual, fuera del plano material del también increado Angra Mainyu (o Ahrimán), de signo maléfico (Fig. 11); pero cuando el primero llevara a cabo una segunda creación, en el ámbito material, Angra Mainyu la atacaría

- 21 La piedra de Rosetta es parte de una antigua estela egipcia de oscura granodiorita con texto grabado que proveyó la clave para el entendimiento moderno de los jeroglíficos egipcios. La inscripción registra un decreto que fue expedido en Menfis en el año 196 antes de Cristo, en favor del rey Ptolomeo V. En el decreto aparecen tres textos: El superior consta de 14 renglones escritos en antiguos jeroglíficos egipcios, el texto medio consta de 32 renglones en egipcio demótico y el texto inferior consta de 53 renglones en griego antiguo.<sup>1</sup> Sus dimensiones son: 112,3 cm de alto (máximo), 75,7 cm de ancho, 28,4 cm de grosor. La estela, originalmente expuesta en el interior de un templo, fue probablemente trasladada durante el período copto de cristianismo primitivo o el medieval, siendo empleada después como material de construcción de una fortaleza en el pueblo de Rashid (Rosetta) en la delta del Nilo. Allí fue descubierta por un soldado de la expedición francesa a Egipto en 1799. Al ser el primer texto bilingüe conocido, la piedra Rosetta acaparó el interés público por su potencial para descifrar el idioma egipcio antiguo que hasta entonces no se había podido traducir. Cuando las tropas británicas derrotaron a los franceses en Egipto en 1801, la piedra cayó en posesión británica bajo la capitulación de Alejandría. Transportada a Londres, ha sido exhibida públicamente en el Museo Británico desde 1802, siendo una de sus piezas más celebres.
- 22 Esta estela conmemora la victoria del rey Mesha contra la dinastía Omri de Israel. Contiene la primera aparición del tetragrámaton YHWH en lengua moabita y alfabeto fenicio (canaanita/paleo-hebreo, que se redacta de derecha a izquierda).

Si ya para Aristóteles, **el ser se desentiende de la lógica** de los géneros y las especies, para Rodríguez García el *ser* heideggeriano se halla en un plano signifiante en el que, si su análisis es riguroso, la *permanencia en la presencia* no es una idea que el pensamiento griego convierte en un carácter de *ser*. Aunque dicha idea permanece latente en ellos

no obstante, que su definición del arte es “*deliberadamente ambigua*”:

*Por una parte dice: el arte es el fijar en la figura la verdad que se instituye a sí misma. Es lo que acaece en el crear como pro-ducir la desnudez de lo existente. Pero poner-en-obra significa al propio tiempo: poner en marcha y en suceder el ser-obra. Esto acaece como conservación. Entonces el arte es devenir y acaecer de la verdad.*

Nuestro *análisis presencial* no puede obviar tan atrevido planteamiento, pues lleva a la conclusión de que la verdad nace de la nada, entendiendo como nada “*el mero no del existente*”, y siempre que lo existente se represente como “*lo usualmente presente*” que, mediante el “*estar-ahí*” de la obra, emerge a la luz y es conmovido como lo único de su-puesta existencia verdadera: “*De lo presente y lo usual no se desprenderá nunca la verdad*”. La verdad sucede, precisamente, al poetizarse como “*iluminación y ocultación de lo existente*”; pues “*todo arte es como hacer-sucedir la llegada de la verdad de lo existente*”; y su esencia poetizadora establece un “*lugar abierto*” en el que todo lo demás está como de ordinario.

En su concepto de “*desnudez de lo existente*”, todo lo usual y anterior pasa al plano de la inexistencia; resultando llamativo que la obra de arte no influye (mediante “*relaciones de efecto causal*”) en el existente anterior. Su efecto reside en una transformación del *ser*.

Así es, entonces, la verdad la que se dirige a la obra; y cuando nos preguntamos por la esencia del arte, utilizamos estos términos para interrogar con propiedad si el arte puede ser origen en nuestra existencia histórica (también si debe serlo y en qué condiciones).

Conectando esta conceptualización de “*presencia*” con la que se desprende de la ejemplificación mediante la “*sombra*” en el hemisferio derecho de esta Tesis, el análisis de Rodríguez García del pensamiento de Heidegger no puede ser más oportuno; pues enfoca la cuestión en términos asumibles para nuestro discurso, siempre que el lector tenga a bien realizar el esfuerzo intelectual de identificar el “*ser*” de Heidegger con el potencial de generación cosmogónica dual de un *Yin* y un *Yang* que se constituyesen como tales a partir de la manifestación del mismo, la naturaleza autorreflexiva-autorrefleja de un dios personal, o bien el moderno concepto científico del estado caótico dinámico anterior a la configuración de la materia.

En esta difícil, pero posible, traducción el concepto heideggeriano de “*verdad*” se asimilaría con la validez ontológica de la manifestación de la potencialidad simbólica humana de unir dos objetos de pensamiento presuntamente inconexos, aumentando con ello el grado de participación y conocimiento de la unidad del *Ser*. Mientras que los “*tipos de sombras*” o “*modos de presencia*” que definimos constituirían obras de arte en función de la significación que adquirieran por la acción de nuestro pensamiento simbólico, siendo el registro matérico-espacial el que vehiculara el pensamiento propiamente escultórico.

Y ya en estos términos cobra validez para nuestro discurso la *Anwesung* (*presencia*) de Heidegger, pudiendo aceptar que:

*“El ‘ser como ser’, el ‘sentido de ser’ o la ‘verdad del ser’, es decir, cómo acontezca y cómo haya de pensarse en sí mismo, sin referencia al ente por él fundado, ese acontecer que al iluminar desaparece, queda fuera del ámbito de la Metafísica. Pero sólo entendiéndola esa posibilidad de la verdad del ser, se comprende la metafísica de su esencia. Ésta permanece ligada al ‘horizonte de la presencia’” [...]*

(Rodríguez García, R., *op. cit.*, pág. 154.) El autor alude, para esta consideración, a su análisis previo de las primeras reflexiones heideggerianas sobre Aristóteles, donde concluía que “*presencia*” constituye la idea de ser del ente vivida en el mismo momento de *origenación* de la metafísica: “*lo que aparece, lo que se muestra, es lo que se mantiene en la presencia, en un doble sentido; lo ‘constante’, lo permanente frente al cambio y la destrucción y lo ‘presente’ como contrapuesto a lo ‘ausente’, a lo que no aparece*” (*ibidem*). En “*perfecta coherencia con el predominio de la presencia*”, entiende que Heidegger afirmara, en *La teoría platónica de la verdad*, que hasta Platón en la palabra “*verdad*” latiera aún una esencial referencia a lo encubierto, al “*fondo oculto del que provienen las cosas*”.



con sus *daevas* (demonios) contaminando con su oscuridad la prístina creación lumínica. Así se explicaría que los mares se tornaran salados, que el fuego se enturbiara con el humo, los bosques con los desiertos y que, por toda la Tierra, jamás se separasen ya el bien y el mal, la adorada *luz* y la temida *sombra*. **El conflicto permanente, desde la luz (substancia del sol) y la sombra (tinieblas)**, generaba la dinámica cosmogónica de los antiguos persas<sup>23</sup>.

Escucharía mitos como los de los *maoríes*, en los que “Cielo” y “Tierra” se desunen con violencia cuando sus hijos se plantean descubrir la diferencia entre “luz y tinieblas”.

El dualismo cósmico que concibiese, desde la magia del binomio *luz-sombra*, que habría de traducir por masculino-femenino, Cielo-Tierra, etc, le llevaría a pensar, como David MacLagan, que “*Nada creado posee un mundo propio: definirlo es relacionarlo con su negativo; el desorden se opone al orden, el azar a la necesidad, la mutación a la repetición, la destrucción a la creación*”<sup>24</sup>, y a entender la dualidad como un concepto esencial de la fenomenología de la creación, por fuerte que hubiera sido la “*unidad primigenia anterior*”. También suscribiría, como MacLagan, el desdoblamiento cosmogónico de William Blake en *Lo Prolífico* y *Lo Devorador*<sup>25</sup>, toda vez que observara, ya en mitologías tan antiguas como la hindú, que la *sombra* de lo transcendente, que puede constituir (desde el punto de vista humano) la obstrucción, la resistencia, la oscuridad, lo negativo, etc, es un principio *sine qua non* de la creación:

*Lo mismo en el ámbito macrocósmico que en el microcósmico, la creación se convierte en realidad desde el momento en que se hace “otra”, una vez que abandona la órbita solipsista de su creador. En el curso de esta emancipación, este lado “oscuro” se separa del lado “luminoso” de manera tan palmaria que puede establecerse una distancia absoluta entre el mundo y su creador: de ahí que el poder del “No” pueda ir más allá que una mera declaración de independencia. La desobediencia que provoca la expulsión de Adán y Eva del Paraíso para establecerlos en el mundo que conocemos, fue incitada por una ambigua serpiente a la que más adelante se identificaría con Satanás. A lo largo de la Edad Media, Satanás fue evolucionando, adquiriendo cada vez mayor autonomía: el archirrebelde, el Príncipe de las Tinieblas. Pero, y como nos lo recuerda*

23 La mitología persa simbolizaba la vida como una batalla entre Ahura-Mazda (fuerza de la vida, portadora de luz y de verdad) y Ahriman (fuerza de la maldad colectiva: señor de la oscuridad y de la muerte). Los persas nombraban al buen principio lezad o lezdam, así como Ormuz u Hormizda (que los griegos traducirían como Oromazdes, frente a Arimannis). Mientras sus magos ortodoxos sólo concebían increado a Ormuz, otros entendieron que ambos eran eternos. Estos ministros de la religión persa, que creían en una especie de metempsicosis astral muy distinta a la de Pitágoras, pensaban que la transmigración de las almas constituía un proceso de muchos millones de años hasta llegar al sol (cielo empíreo), atravesando en tan largo viaje siete puertas, situadas en cada uno de los planetas regentes de los distintos metales en que estaban realizadas; siendo la estructura de cada puerta también diferente. La que definieran como gran revolución de los cuerpos celestes, les era revelada en su ascensión por la altísima escala, dividida en siete pasajes (con un color diferente cada uno) con la que los magos simbolizaban el misterio que les suponía esta transmigración. En cuanto a la moral desprendida del carácter dualista del mazdeísmo persa, o zoroastrismo (Zoroastro: Irán, 628 a.J.C.-551 a J.C.), su cosmogonía, al hilo de las observaciones de Plutarco, su máximo transmisor en occidente, el bien y el mal identificados con la *luz* y las *sombras* (tinieblas), respectivamente, participaban en idéntica dinámica de contrarios: Ormuz se triplicó a sí mismo y se elevó sobre el sol (la herencia de la Trinidad cristiana al respecto, es evidente aquí, como frente a otras religiones antiguas); creó a otros veinticuatro dioses, a los que albergó en un huevo, que luego sería profanado por otros veinticuatro que creara Ahrimán; con lo que bien y mal se mezclaron. Sin embargo, según los magos persas Ahrimán sería totalmente aniquilado al final por Ormuz, alcanzando la total felicidad un mundo ya unificado en cuanto a idiomas y costumbres. Jean François Michel Noël conecta la muerte de Ahrimán con el seguimiento que Teopompo hiciera de la doctrina de aquellos magos: *... estos dos poderes serán alternativamente vencedores y vencidos, se harán una guerra encarnizada [...] durante tres mil años destruirán mutuamente sus obras, hasta que por fin Hades, o el genio del mal, perecerá; época en la cual los hombres serán perfectamente dichosos, no tendrán necesidad de alimentos y su cuerpo ya no formará sombra alguna, es decir que será transparente.* (Noël, J.F.M., *Diccionario de mitología universal*, Barcelona, Edicomunicación S.A., 991, Tomo I, 'Arimán' / pág.158. Edición revisada y aumentada por el catedrático y doctor en Historia F. Lluís Cardona, con modernización del lenguaje y actualización de voces y conceptos).

24 MacLagan, D., op. cit., pág. 17.

25 MacLagan, D., ibídem.

pese a no coincidir con ninguno de los sentidos de *ente*, y rige la idea de la primacía de la *ousia* (sustancia) sobre los sentidos de “ser”.

En cuanto al sentido que Heidegger confiere al término, éste pensador le desvincula de las nociones de esencia y de existencia del ente, pues “ser” establece la posibilidad de que la esencia o la existencia *hagan frente* (*begegnen*), pero no se confunde con la misma.

Al expresar siempre un ámbito diferente y anterior a los entes, el término “ser” de Heidegger choca con el “sentido de ser” que conlleva el *sum* del *cogito* cartesiano. Para el filósofo alemán el mayor pecado de Descartes es la indefinición en que queda el tipo de *ser* anterior al pensamiento que dimana del término “soy”.

Si recordamos que Heidegger comulgó con el nacionalsocialismo de Hitler, al que aclamara durante años como el gran renovador de Europa, resulta sorprendente el profundo nivel de influencia que ejerce sobre el existencialismo de Sartre.<sup>9</sup>

En su *Historia ilustrada de la Filosofía*, D. Runes señala esta marcada influencia. La escisión entre ambos pensamientos tiene lugar cuando el existencialismo se aleja de Heidegger al constituir una moral anti-teológica, una fenomenología del cuerpo y los principios de un psicoanálisis existencial: “*Mientras la experiencia fundamental de Heidegger es la angustia, la de Sartre es la por él llamada “náusea”, disgusto y rebeldía contra el ser, la duración y la repetición, tanto como contra la inacabable versatilidad de la existencia humana*”.<sup>10</sup>

Este rechazo hacia la noción de ser tiene indudables conexiones con la filosofía heideggeriana, por cuanto ésta insiste en alcanzar el corazón de la personalidad, donde se alojan la ansiedad, el sentimiento de culpa y el miedo, convirtiendo nuestra existencia en un “*ser para la muerte*”.

Pero mientras Heidegger apunta la superación de la soledad humana y el total aislamiento del hombre integrándole en el destino histórico, Sartre deviene en un individualismo desgarrado que no reniega de su filosofía y postura política pro-marxista.

Obviamente, si profundizásemos en el dilema ontológico, la presente Tesis **se convertiría en un campo de batalla para que distintos sistemas filosóficos aunaran criterios o evidenciaran diferencias en torno al concepto de ser**, sobre el que se asienta el “*to be*” anglosajón, que en España se corresponde con dos formas verbales diferenciadas, “ser” y “estar”, que ya hemos dicho sustentan la esencialidad escultórica.

9 Mientras la trayectoria académica de Heidegger culmina aceptando del régimen de Hitler en 1933 el rectorado de la Universidad de Friburgo Sartre estudió en la Sorbona y en la Universidad alemana de Gottinga, donde tuvo de maestro a Husserl (que lo fue también Heidegger, quien le criticó por haber desligado el factor intencional en el “sentido de ser”). Frente a la comunión teórica del pensador alemán con el proyecto nazi, Sartre ejemplifica la confrontación racional y pasional con dicho proyecto: fue hecho prisionero durante la Segunda Guerra Mundial y, tras ser licenciado de un campo de concentración alemán por su mala salud, fue un activo dirigente de la Resistencia desde que regresó a París.

10 D. Runes, Dagobert, *Historia Ilustrada de la Filosofía*, Barcelona, Ediciones Grijalbo, S.A., 1967, pág. 216.



12.  
El Yin y el Yang,  
dualidad en perfecto  
equilibrio



13.  
Primera representación  
iconográfica de  
Caronte, con la umbrátil  
técnica de "figuras  
negras", en un cilindro  
cerámico fechable  
hacia el 500 a. e.  
Frankfurter Liebighaus,  
560.  
Fráncfort / Alemania.

Jung, bien pudo tratarse en sus inicios de una figura secundaria emanada del "entorno íntimo de Yavhé"<sup>26</sup>.

Previamente a que el cristianismo le mostrase su inflexible distinción entre la Luz y las tinieblas, abrazaría otras religiones orientales para las cuales dichos conceptos son antes complementarios que antagónicos (Fig.12). Concebiría el Yin y el Yang de los taoístas, para los que la ausencia de sombra bajo el árbol Kien, eje del mundo, evidencia su ubicación privilegiada en el mismo; o el In y el Yo del Nihongi japonés que, paulatinamente, habrían de separarse como **cielo y tierra desde su estado de masa caótica** conjunta. Quizá aplicaría, como en los textos budistas, términos equivalentes a *sombra* para expresar la inanidad que se le atribuye a todo, cuando no reinventase en el plano mitológico el reino de Benín, en el que durante el juicio de los muertos atestiguaba contra cada individuo su propia *sombra*, que le había vigilado implacablemente durante su existencia mundana. Cuando la predicción del futuro le importara más que el procesamiento del pasado, nuestro adolescente neófito en magia umbrátil se entregaría a la práctica de la *Sciamantia*, o antigua ciencia oculta de adivinación consistente en evocar las *sombras* de los muertos para conocer los acontecimientos venideros. Dichas *sombras* habrían ya remado en la barca de Caronte (en griego antiguo *Khárôn*, 'brillo intenso'), el barquero de Hades, encargado de guiar las *sombras* errantes de los difuntos recientes de un lado a otro del río Aqueronte si tenían un óbolo para pagar el viaje<sup>27</sup> (Fig.13). Puede que se encontrara entonces, como el Oinos del relato *Sombra* de Edgar Allan Poe, con una *sombra* que, ante la pregunta por su nombre y su morada contestase: "Yo soy SOMBRA, y mi morada, está al lado de las catacumbas de Ptolemaís, y cerca de las oscuras planicies de Clíseo, que bordean el impuro

26 MacLagan, David, op. cit., pág. 18. El autor analiza en esta obra (capítulo "Descendimiento y ascensión", p. 23) que la distancia entre creador y mundo creado suele considerarse con frecuencia una degradación o caída desde el estado original de gracia o de inocencia.

Recuerda que el famoso relato cristiano de la caída presenta una "sutil inversión" en la imaginaria gnóstica, por ser en ella el mundo creado "una alienación, una subversión de las propiedades divinas perpetrada por un demiurgo insubordinado que no era el verdadero Dios (o bien una serie de arcontes o "gobernadores"). La serpiente (identificada como Satanás) no actúa, desde esta perspectiva, como *sombra* enemiga de la divinidad; más bien constituye una *sombra* mágica del hombre, una clave hermética que vehicula su pensamiento simbólico, recuperando así este animal la emblemática positiva con la que comparece en las ancestrales cosmogonías orientales:

[...] Lejos de seducir a Adán y Eva, les revela sus auténticas naturalezas para que "cuando hayan comido, conozcan el poder del más allá y se independicen de sus creadores". En consecuencia, se dedicaron a la recuperación sistemática de todos los fragmentos de la luz divina dispersos en la creación: típico ejercicio gnóstico de "recomposición en el cosmos", para poder escapar así a la trampa de una existencia de segregación y exilio.

En sentido distinto, puede la creación resultar una trampa si se la entiende como emboscada cósmica, encrucijada momentánea en la que se libra un combate a muerte entre los principios opuestos de la luz y de la oscuridad, desde siempre en eterno enfrentamiento. Las versiones tardías de la cosmogonía iraní muestran a Ormuz y a Arimán viviendo en mundos completamente separados, los de la luz y las tinieblas, respectivamente; pero, no se sabe cómo, Arimán se apropia de un rayo de luz del mundo de Ormuz y pretende quedárselo. Ormuz se ve obligado a crear el espacio y el tiempo con el fin de atraerse a Arimán y derrotarle en ese campo de batalla. Y es en ese tercer reino, el intermedio, donde habitan los humanos. De esta versión derivó la rama gnóstica de Manes (que dio origen a la herejía maniqueísta) y que también sostenía esta creencia sobre la existencia de dos antagonistas, Luz y Tinieblas, Bien y Mal, que existían desde un principio, aunque no se mostraba tajante en cuanto al resultado de su mutua confrontación (op. cit., pág. 19).

27 Caronte, al contrario de lo que ocurre con Hypnos, Thanatos y Hermes psicopompo, no aparece en ningún texto de Homero. Tampoco tiene mito destacable, sino la sola función de navegar hacia el Averno. Y sin embargo Caronte fue el genio más representado en el mundo clásico griego; es el psicopompo más aceptado. Tal es el peso de esta *sombra* infernal, cuya iconografía vale la pena seguir en el valioso estudio de Francisco Díez de Velasco, en el que dedica capítulo especial a las figuras aladas que le sobrevuelan en la Fig. 1. Son los ediöla, *sombras* anímicas que acompañan a las *sombras*/cadáveres que porta el barquero: "Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso al más allá en la Grecia antigua", Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01260529109030500770035/p0000005.htm>.

No podríamos analizar los modos de *presencia* escultóricos desde la realidad tangible, sin peripecias filosóficas sobre la metarrealidad del mundo suprasensible enjuiciado por la metafísica. Por ello adquiere especial sentido, frente a la vía deductiva, el planteamiento inductivo del problema apuntado, tomando como referente la principal acepción del término "*presencia*", sin que las disquisiciones existenciales sobre el sentido del *ser* alteren el significado de *presencia* que advertiremos en capítulos posteriores en escritos de Auguste Rodin, Henry Moore, Pablo Serrano y otros escultores, cuyo medio dialéctico principal es el arte, y concretamente en la escultura ser y no ser, estar y no estar, lo *presente* y lo *ausente*, **se traducen en experiencias reales y conceptos sobre lo lleno y lo vacío** (el reino de Jorge Oteiza), el espacio circundante y el intraespacio, lo tangible y lo intangible, etc. Enfocar desde el propio quehacer escultórico un análisis *presencial* evita no pocos peligros de divagación filosófica que en este caso podría entorpecer el discurso analítico antes que favorecerlo. Dando este planteamiento por válida para nuestro estudio, comenzaremos con un breve recorrido de los modos de *presencia* que un objeto cotidiano puede mostrar como estados del *ser* ontológico reconocible por nosotros en función de un concepto genérico que puede traducirse en multitud de formas concretas y corpóreas. El objeto que nos va a servir de ejemplo, como ya anticipáramos, es el ladrillo; y para su estudio *presencial* partimos del estrictamente literal término "*presencia*".

#### 1.4 ANÁLISIS PRESENCIAL

La acepción que del término *presencia* (del lat. *praesentia*) nos ofrece el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* es la siguiente: "*Asistencia personal, o estado de la persona que se halla delante de otra u otras o en el mismo sitio que ellas*". También por extensión se aplica el término a la "*asistencia o estado de una cosa que se halla delante de otra u otras o en el mismo sitio que ellas*".

Al sentar las bases de este estudio, nos hemos referido al análisis de las relaciones posibles entre el sujeto y el objeto en clave de diálogo. Lejos de decirlo en sentido figurado, tal propuesta busca situar al objeto exactamente al mismo nivel que el sujeto, reconociéndole entidad propia. Esto no implica, por supuesto, atribuirle al objeto intencionalidad alguna en las relaciones que observemos; pero sí conlleva un respeto hacia el mismo en tanto que se trata de un *ser* que sugiere ideas, encierra conocimientos, simboliza contenidos, etc. Todo ello, claro está, por mediación del intelecto del sujeto; pero lo cierto es que, sin el objeto en cuestión ante sus ojos, tal sujeto no experimentaría las sensaciones, los recuerdos o asociaciones de ideas que la *presencia* del objeto favorece, aun tratándose de un ente inanimado.

El hecho de que el sujeto tenga consciencia del objeto, pero no viceversa, no sitúa al primero en mejor lugar a nivel ontológico, pues tanto "son" el segundo como el primero. El plano de realidad de ambos es lo que nos importa de cara a un estudio *presencial* en el que, por cierto,



canal de Caronte". Se levantaría entonces, como los siete personajes entre los que se incluía Oinos, advirtiéndolo como ellos que "[...] *la voz de la sombra no era el tono de un solo ser, sino el de una multitud de seres, y, variando en sus cadencias de una sílaba a otra, penetraba oscuramente en nuestros oídos con los acentos familiares y harto recordados de mil y mil amigos muertos*".

O quizá pensara que las *sombras* de sus muertos podrían también acompañar a los mismos hasta **un mundo sobrenatural dividido en dos partes**, como al que aspiran, aún en la actualidad, los nativos de las islas Fidji: la canoa que transporta las *sombras* de los muertos hasta el más allá está dividida en dos partes, siendo reservado un extremo a los jefes mientras el otro corresponde a los demás mortales; cada *sombra* anuncia el rango social del difunto a Themba, el barquero, quien les asigna lugar en la canoa.

Su admiración hacia las fuerzas de la naturaleza, y hacia los animales poderosos de su entorno, orientaría su pensamiento simbólico hacia el totemismo, por el que una entidad natural (animal, vegetal, fenómeno de la naturaleza, etc) planea como *sombra espiritual* sobre un pueblo que se identifica con la misma, pensándola y adorándola como un alma colectiva a la que, a su vez, erige *sombras materiales* con las que invocarla (postes totémicos, emblemas heráldicos, etc).

En su concepción totémica de la naturaleza, que habría de articular su dinámica social (jerarquización, leyes de parentesco, de territorialidad, etc), serían especialmente tratados los "animales *sombríos*", misteriosos y poderosos, como el oscuro toro de Iberia, o el nocturno y enigmático gato y sus fieros parientes felinos de gran tamaño, cazadores "invisibles" y silenciosos.

Así llegaría a creer, como los *Batek*, que los brujos y los tigres estaban relacionados antes y después de la muerte, siendo los primeros descendientes de *Raja Yah*, el tigre primigenio que, cuando era invocado, se apoderaba de la "*sombra del alma*" del chamán, haciéndole gruñir como su amo<sup>28</sup>.

En su sincretismo de las concepciones de su *sombra* como doble animado y de la muerte como renacimiento, o bien como perpetuación de la *sombra individual espiritual*, el reflejo de su propio cuerpo, visto exteriormente como un doble extraño, sería la primera noticia de sí como realidad propia.

Los espectros dotados de forma, fantasmas o *sombras*, dobles del individuo, le llevarían a la visión universal del "doble" que ya habría advertido en el *Ka* egipcio, el *Eidolon* griego, el *Genius* romano, el *Rephaim* hebreo, el *Frevoli* o *Fravashi* persa, el *alma* que concibieran algunos Padres de la Iglesia o el *cuerpo astral* de los espiritistas.

Enfrentándose al problema de su propia muerte, analizaría las creencias en la supervivencia personal en forma de espectros o espíritus, anticipándose a Edgar Morin para escribir acerca del ejemplo que nos ocupa las siguientes consideraciones:

*Una de las manifestaciones permanentes del doble es la sombra. La sombra, que para el niño es un ser vivo, como había dicho ya Spencer, ha sido para el hombre uno de los primeros misterios, uno de los primeros descubrimientos de su persona. Y como tal, la*

28 Los Batek, pueblo cazador-recolector de Malasia, mantienen creencias totémicas relativas a los tigres, tanto reales como sobrenaturales. El hogar de Raja Yah, el rey de los tigres, es un lugar sagrado donde los hombres-tigre están gobernados por el "Tigre Demonio", que entra en los cuerpos de los brujos cuando éstos invocan al espíritu del animal. Raja Yah habita entre los tigres de las oscuras cuevas situadas en la base de una gran columna que sostiene, por su centro, el mundo de los batek. Los tigres sobrenaturales poseían cuerpos mortales, pero también las "inmortales sombras de las almas" de los brujos muertos. El cuerpo-tigre del brujo era análogo al de un tigre real. Cuando el cuerpo humano del chamán dormía, la "sombra de su alma" entraba en el tigre, regresando a la mañana siguiente al cuerpo humano mientras el tigre se iba a dormir a algún lugar oculto en el bosque. De esta manera, el brujo batek recorría el bosque bajo su apariencia de tigre, y escuchaba las conversaciones que tenían lugar en torno al fuego del poblado. También podía transformarse, merced al poder y la rapidez del tigre, en un implacable guerrero sobrenatural defensor del territorio físico y la integridad cósmica de su pueblo; con lo que aquél se aprovechaba de la presencia mágica del depredador más temido de su entorno. Para más información sobre las creencias y ritos de los batek, como el de rociar de humo a un tigre-espíritu (ensombrecimiento mágico) para que éste revele las claves con las que viajar desafiando las leyes del tiempo y del espacio, así como sobre otros felinos invisibles conectados con los espíritus colectivos de pueblos totémicos, puede verse Saunders, Nicholas J., *Culto al gato, el hechizo de los ojos de Satán*, Madrid, Debate (Ed. del Prado), 1994, cap. "Cazadores del reino del espíritu", págs. 11 y ss.

no cabría hablar de *presencia* sin la mutua comparecencia de ambos en el mismo nivel.

Por definición, como ya hemos visto, para que un ser muestre *estado de presencia*, es necesaria la asistencia al menos de otro ser en el mismo lugar. Por ello es anterior la *existencia* a la *presencia*, pues para que un ser pueda estar junto a otro, primero tiene que ser o existir (dejemos a un lado, de momento, la diferenciación escolástica de ambos términos). Dos seres pueden existir sin estar presentes entre sí, pero obviamente no pueden entablar mutua *presencia* sin ser ambos reales.

Cabe hablar también de la transitividad de la *presencia* pues, si dos seres están *presentes* ante sí y uno de ellos lo está ante un tercero, el primero y el último están también en *estado de presencia*. Aplicada esta propiedad en la tríada sujeto-objeto-naturaleza, según las direcciones de las correspondencias podrá ocurrir que el objeto y el sujeto no estén *presentes* ante sí, pese a estarlo cada uno frente a la naturaleza, como bien puede demostrarnos la experiencia. También es probable que en el caso afirmativo de su *presencia* mutua, ésta no es consecuencia de la *presencia* de cada uno frente a la naturaleza.

La explicación de estas posibilidades es sencilla: la naturaleza abarca tanto al objeto como al sujeto. Pero dicha circunstancia **no viene a desequilibrar el nivel de igualdad necesario** en nuestro análisis para los tres factores, pues en él damos cabida a una forma de *presencia* que vincula definitivamente al sujeto con el objeto, evitando que pudieran, como ya hemos dicho, quedar inconexos en algún momento. Esta forma de *presencia* es la *ausencia* misma. No se trata de la "*anti-presencia*", sino de la "*no presencia*", pues lo contrario de la *presencia* no es la inexistencia, sino la ausencia del ser que podría estar *presente* porque, de hecho, existe.<sup>11</sup>

Dicho de una manera más sencilla: la ausencia es el "vacío", no la "nada" que supone la inexistencia<sup>12</sup> y, por lo tanto, lo ausente siempre puede presentarse. De hecho está por fuerza *presente* en otro lugar ante, al menos, otro ser.

En el terreno de la escultura, conectando con la que ya denominamos *presencia materializada* del escultor en sus obras, lo anteriormente expuesto implica que en una escultura está siempre *presente* el artista que la ha realizado. Lo está también, aunque en otro grado

11 Este modo de *presencia* sustentado en la *ausencia* como evocación de algo o alguien presente, tiene también acepción traducida, en sentido figurado, en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*: "*fig. Memoria de una imagen o idea, o representación de ella*".

12 Dicha inexistencia en términos filosóficos es el "no ser", la carencia absoluta de un ser particular, puesto que el concepto universal del "Ser" excluye como ente de razón pura la nada total. Lo contrario atentaría contra un principio esencial del pensamiento filosófico: "*El paso del no ser al ser es imposible*". Profundizar en el tema nos obligaría por fuerza a la reconsideración del mismo desde los postulados aristotélicos del acto y la potencia, pero ello excedería con mucho los límites de esta tesis, en la que, en la medida de lo posible, evitaremos de forma premeditada las disquisiciones filosóficas, buscando un lenguaje claro que, si bien pueda expresar los contenidos más complejos, los haga asequibles a la totalidad de los artistas, en absoluto obligados a hablar de su propia problemática en términos filosóficos especializados.

sombra se ha convertido en la apariencia, la representación, la fijación, el nombre del doble. No sólo los griegos, con el Eidolón (sic), emplean la palabra sombra para designar al doble al mismo tiempo que al muerto: también los Tasmanios (Tylor), los Algonquinos, e innumerables tribus arcaicas. En Amboine y en Ulias, dos islas ecuatoriales, los habitantes no salen jamás a mediodía cuando desaparece la sombra, pues temen perder su doble. En Tabou et les périls de l'âme, Frazer habla de un gran número de tabúes, unos destinados a proteger a la sombra, e impedirle la huida, otros destinados a proteger de la sombra. Las supersticiones en que se traducen el miedo y la inquietud por la sombra de los vivos son de la misma naturaleza que las que expresan el miedo y la inquietud por los muertos-sombras. En consecuencia, no se debe permitir que la sombra caiga sobre los alimentos, debe evitarse la sombra de las mujeres encinta o de la suegra, y guardarse de proyectar la propia sombra sobre un muerto... Las mujeres deben temer ser fecundadas por la sombra, etc. En nuestro lenguaje se pueden aún encontrar señales de los tabúes sobre la sombra: Piénsese el significado de "tener mala sombra", o ser un hombre sombrío. Rank señala que en alemán, schatten (sombra) es fonéticamente próxima a la palabra schaden (malo, perjuicio). Otras supersticiones aseguran que golpeando a la sombra se golpea a su dueño. Los derechos arcaicos, como por ejemplo el derecho germánico, conocen muy bien el castigo de la sombra: la magia puede practicar sus maleficios tan eficazmente sobre la sombra como sobre la efigie. A partir de la sombra, se determinarán presagios que, según la ambivalencia muerte-renacimiento propia de los presagios macabros, podrán significar muerte o larga vida. En Alemania, Austria, Yugoslavia se enciende una bujía en la noche de Navidad, y aquél que proyecte una sombra sin cabeza se dice que morirá en el plazo de un año. Y por supuesto, los muertos, sombras propiamente dichas, no poseen sombra en su vida aérea o infernal. En Grecia, el muerto resucitado se reconocerá por la ausencia de sombra. Y pueden encontrarse aún en el Purgatorio de Dante los cuerpos sin sombra de los muertos.<sup>29</sup>

Y no ya desde concepciones religiosas arcaicas o toda suerte de supersticiones primitivas, sino desde sugerentes mitologías temerías, como los paganos, al Reino de las sombras. Al iniciarse en el estudio de los mitos, aprendería de Joseph Campbell (Nueva York, 1904-Honolulu, 1987) que aquéllos, desde su "luminosa oscuridad" hablan al ser humano de su esencia más íntima; al remitirnos a un antes de las cosas, a la unidad primordial que, a partir de una misteriosa escisión, dejó de ser plena y pura, "reconci-  
lian nuestra conciencia con las condiciones previas a su existencia".<sup>30</sup>

29 Morin, Edgar, *El hombre y la muerte*, 2ª edición, Barcelona, Editorial Kairós, S.A., 1994, pág. 143. En esta edición Morin reafirmaba la validez de sus tesis iniciales cuando ya publicara la obra en 1951. Las múltiples correcciones realizadas no añadían nada importante, para el autor, salvo nuevas consideraciones derivadas de los cambios antro-po-biológicos experimentados por el hombre actual, ante la posibilidad de prolongar la vida, pudiendo el individuo completar un nuevo ciclo de desarrollo. La reforma del concepto de muerte que de ello ha de derivarse supone para este intelectual una auténtica revolución que resolverá un problema de civilización del que antes no había tomado conciencia.

Morin era consciente de que, desde sus enunciados iniciales, habían surgido numerosas aportaciones de psico-sociología animal, de trabajos históricos, etnográficos y, en el campo de la filosofía, la "admirable meditación" de Vladimir Jankelevitch, que le obligaban moralmente a enriquecer su trabajo, dotándolo de más erudición y facilidad de consulta (incorporando la bibliografía pertinente). Sin embargo, su dedicación a otros trabajos en campos diversos, entre los que destaca la antro-po-biología, le llevaron a mantener la primera estructura intacta, solamente añadiendo un nuevo y último capítulo, conservando el antiguo "no sólo por coquetería o perversión autoirónica, sino para repetir una vez más esta verdad evidente y siempre olvidada: 'los caminos de la objetividad pasan por el reconocimiento y la confesión de la subjetividad del autor'".

El autor, que en su análisis de la muerte como problema permanente formulado por el hombre, rechaza las barreras que separan al "hombre-cultura" de la "vida-naturaleza", y a ésta, de la "física-química", se distancia del anterior "último capítulo" aún confirmando la idea final, por la que si la humanidad supera la crisis planetaria, entrará en una fase de revolución en todos los órdenes, un "proceso de desestructuración-reestructuración individuo-sociedad-especie, que promete un cambio revolucionario para cada uno de los elementos de la triada".

30 Campbell, Joseph, *Imagen del mito*, Traducción al Español de Roberto R. Bravo, Prólogo de Leandro Pinkler, Atalanta, Villaür, 2012. Este autor, maravillado desde niño por los mitos cuando acompañó a su padre a un museo con vestigios de los indios sioux y conoció sus leyendas, dedicó su vida al estudio de las creencias fundacionales de las diversas culturas y se convirtió en el más conocido divulgador norteamericano de mitología comparada. Rebelde y autodidacta, aficionado a la filosofía, Campbell admiró a Schopenhauer y a Nietzsche, encontrando las teorías de ambos arraigadas en los mitos. Conoció más tarde a Khrisnamurti en→

de presencia, como veremos más adelante, en el caso de que se haya limitado a diseñarla. Pero la esencialidad escultórica de la que partíamos dotaba a la "huella" del artista en el material, a efectos psicológico-vivenciales, de un especial significado tanto para el sujeto emisor como para el receptor de la comunicación artística.

Aceptando esta premisa por válida nos hallamos en situación de repasar, uno a uno, los modos de presencia entre un sujeto y un objeto: la persona humana y el ladrillo que ésta elabora, observa, estudia, manipula y llega a elevar al rango de objeto escultórico.

#### 1.4.1 PRESENCIA PASIVA

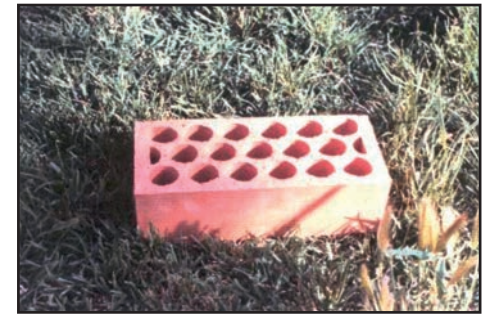
En la Figura 1 podemos observar el objeto seleccionado para nuestro estudio, situado en un entorno natural que contrasta notablemente con su condición de artificio. Sin embargo, debido a la quinta cualidad de orden matérico que le hemos atribuido, cabría preguntarse hasta qué punto esta porción de barro amasado, conformado y luego cocido por el hombre ha dejado de ser naturaleza por dicha manipulación.

En una conferencia pronunciada por José Luis Pinillos en 1986 bajo el título *Naturaleza y conducta humana*<sup>13</sup>

precisaba este catedrático de Psicología que lo que suele entenderse por Naturaleza es "el conjunto de todo lo no hecho por el hombre". Tal concepción excluye en principio al ser humano como perteneciente al orden natural, a la vez que tampoco aclara mucho el interrogante suscitado en nosotros, pues habría que dilucidar primero si el hombre "ha hecho" un ladrillo, o "ha transformado" una porción de barro dándole un nombre y una finalidad al resultado obtenido. Aunque claro está que, siguiendo en la misma línea, tarde o temprano nos plantearíamos si el hombre o sujeto que ha hecho el ladrillo, ha sido hecho a su vez por otros seres humanos o no. En caso afirmativo, sólo retrasaríamos un poco más las preguntas finales: ¿quienes somos? ¿de donde venimos? ¿hacia donde vamos?

En el ámbito filosófico siempre se "lía la madeja" pudiendo elevarnos desde cualquier planteamiento hasta las cuestiones más trascendentes, tal y como puede observarse en el hemisferio derecho de este trabajo, al hablar de la sombra (v. HD. pág. 28). Pero, como ya se ha declarado en nota aparte, en este análisis se pretende sortear este "peligro", reivindicando al tiempo para los artistas su capacidad para hablar de arte en los términos que ellos mismos elijan para referirse a una actividad que, al fin y al cabo, es la suya.

Volviendo por lo tanto a la perspectiva del escultor, lo cierto es que la definición de la naturaleza enjuiciada por el conferenciante, nos envuelve en una nube de la más absoluta ambigüedad. Pinillos observó, para salir de la misma, que el concepto que el hombre posee de la Naturaleza, se desarrolla en un plano meramente histórico; lo que viene a contradecir la tesis orteguiana. Según el pensador, el



1.

13 Madrid, E.T.S. de Ingenieros de Montes. Lunes 17 de febrero de 1986.



Nuestro joven rastreador de la *sombra* humana descendería hasta el infierno de la antigüedad; al *Hades* de los griegos, cuyas *sombras* alimentara con su sangre el mismo Ulises; vería pasearse por el mismo a Dante y a Virgilio, verificando que el primero estaba vivo por la *sombra* que proyectaba, mientras que el segundo era ya la *sombra* de sí mismo. Quizá apostara entonces, desde sistemas religiosos más complejos, como el judeo-cristiano, por la *Luz divina frente al poder de las Tinieblas*.

Aquí no siempre el ámbito *sombrío* se le manifestaría a nuestro neófito en su acepción más negativa. Bien al contrario, si se elevara hasta el plano místico podría habitar, incluso, la Noche Oscura de Fray Juan de Yepes (San Juan de la Cruz), *sombra mística* donde brillan, como estrellas de un universo nocturno, imágenes ideales motoras de aquéllas que en el mundo sensible representan objetos<sup>31</sup>. Vería que la poética mística

un transatlántico y conectó con la filosofía indú, y se trató también con Heinrich Zimmer y con Jung, abriéndose al estudio de la simbología de los sueños. Campbell concibió este libro como una ventana por la que asomarse a las creencias primigenias de la humanidad plasmadas en las palabras, imágenes y representaciones artísticas. La citada primera edición española supera en calidad gráfica la edición original norteamericana de 1974. Ello se agradece para analizar las más de cuatrocientas imágenes y representaciones artísticas, seleccionadas por el autor, que constituyen un extraordinario catálogo de mitología que recoge la historia de los mitos humanos a lo largo de 5000 años, y demuestra una de las principales tesis de Campbell: los seres humanos compartimos, aparte de nuestra historia biológica, una comunidad originaria psíquica, la univocidad de una conciencia primigenia.

31 Este desdoblamiento dinámico, en inconfundible clave platónica, supone para autores como Baruzi que el movimiento que describe la conciencia, cuando traspasa desde el mundo sensible el universo nocturno, constituye en sí un símbolo; siendo el medio *sombrío* un marco para el dinamismo esencial que atiende al que López Estrada define como un auténtico "simbolismo del movimiento" (López Estrada, Francisco, *La Historia y Crítica de la Literatura Española* [Dirigida por Francisco Rico], Madrid, Crítica, 1980, Tomo II, pág. 531). Así el "viaje" poético del alma, el "despego" que conlleva el desdoblamiento de lo immanente y lo trascendente, son tránsitos que hermanan el espacio poético y la espacialidad subjetiva.

Es preciso recordar, al hilo de nuestro "discurso umbrátil", que también se trata aquí de una relación simbólica por reflejo o sublimación de la *sombra*, pues en la Noche oscura San Juan evoca, a su vez, los meses que soportara en la "malhadada celda" del convento-prisión toledano donde le confinaron. La clave es que su presidio es paralelo a la oscuridad espiritual en que su alma está sumida, en busca permanente de la luz divina, como ansioso estuviera de ver la luz solar en su confinamiento físico.

Juan de la Cruz fue un "esclavo" de la Caverna de Platón, por partida doble, tal y como podremos advertir cuando más adelante comente el mito del filósofo griego, permitiéndome transcribirlo íntegro por su importancia, no ya en este discurso umbrátil sino en el desarrollo de todo el pensamiento occidental.

A su vez, la figuración umbrática de San Juan es *sombra* un tanto inconfesada de una imagen pergeñada por el toledano Garcilaso; pues cuando el primero aspiró desde la *sombra* a una unión con la luz divina, asemejándola con la unión física, Garcilaso ya había empleado idéntica metáfora. De ahí que se haya dicho de San Juan que es un "Garcilaso a lo divino", tal y como reflejara Sebastián de Córdoba (v. Francisco Cardona, Estudio preliminar, en Cruz, Juan de la [Juan de Yepes], *Poesía completa*, Barcelona, Edicomunicación S.A., ["Fontana"] [notas de Jorge Garza Castillo], pág. 13), equiparando la oscuridad con la caída que supone para el hombre su primer pecado.

Y aunque otros autores como Jorge Guillén no ven en la acción del Cántico Espiritual sino el sentimiento del amor, "embriaguez de amor" que no se eleva del plano immanente (la Esposa y el Esposo viven un idilio humano en todos sus términos, una "maravilla con su primer horizonte y sus infinitas lontananzas y resonancias poéticas"), otros como José Luis Aranguren toman como referente para su estudio el bíblico Cantar de los cantares (Dámaso Alonso suma a éste la tradición de la poesía culta italianizante y la tradición de la poesía popular y de los cancioneros), en contraste con el cual el Cántico es un poema desnudado de galas y adornos, mucho más simbólico que metafórico (aun sin llegar al puro símbolo de La Noche y la Llama), cuya carga profundamente erótica no excluye una "mística intrínseca".

Fue este sentimiento místico inherente al hecho erótico el que determinara que la imagen por excelencia de la *unio mystica* fuese la unión erótica, pues "a través del sexo y de la comunión sexual, vivida en toda su hondura, hay una búsqueda, un afán de Absoluto, de trascendencia del finito yo y, en sentido amplio, de religiosidad mística".

La exaltación a que lleva esta doble conjunción de la erotización de lo sublime y la sublimación de lo erótico, sube de tono en el Cántico en la canción 10, cuando la amante pide la visión de los ojos que desea, ya "grabados en sus propias entrañas".

Para Aranguren, esta "visión" es la que motivó otra versión de esta lira en la que "[...] tal amor demanda clara y distinta 'presencia' y 'figura' para prevenir —obsesión contrarreformativa de ortodoxia— una posible lección panteísta".

El clímax llegaría, para este pensador, como "éxtasis erótico", al comienzo de la estrofa 12 de la primera versión, en el que el propio San Juan de la Cruz definiera como "divino desposorio".

Aranguren admite que el Cántico es un poema místico, aunque "[...] por de pronto es un espléndido poema erótico", en el que los amantes están juntos, en soledad, e "Internándose por la espesura penetran en las bien escondidas cavernas, donde otra vez se embriagarán".

Ahora bien, al leerlo como exclusivo canto de la acción erótica desde su símbolo configurador, el éxtasis erótico, surge la perplejidad precisamente en la estrofa 12 en la que tiene lugar la unión:

*Sus palabras nos suenan extrañas, no son las que en ese momento esperaríamos de dos amantes, y parecen estar diciendo que allí se trata de "otra cosa" —otra cosa que todavía, en una lectura exenta, no podemos →*

hombre se sitúa entre un elemento cultural y natural, con lo que no tiene un medio cerrado, sino que vive en un mundo, por su imposibilidad de progresar, sin cultura.<sup>14</sup>

Lo cierto es que, sea cual sea la esencia de la naturaleza, la *presencia* del ladrillo en este caso es absolutamente gratuita en cuanto a la función por la que este objeto es un objeto-ladrillo. El objeto no cumple ninguna función y se limita, como en el caso de la Figura 2, a comparecer en el entorno; entorno que en el segundo ejemplo, pese a no contrastar tan notoriamente como en el primero, tampoco llega a justificar la *presencia* del ladrillo. Más bien la segunda imagen, tomada de una pila de desechos, apunta la dificultad de que el objeto, una vez utilizado, vuelva a prestar algún tipo de servicio.

A este grado de *presencia* sin sentido, en el que la única relación existente entre el objeto y la naturaleza es la mera comparecencia en el tiempo y en el espacio, la denominaremos *presencia pasiva*.

La Figura 3 nos muestra, por tanto, un ejemplo de *presencia* pasiva entre el sujeto y el objeto, dada la nula relación existente entre el individuo y los ladrillos, que no entraña actividad alguna por parte del sujeto relacionada con éstos, al margen del ámbito puramente circunstancial.

#### 1.4.2 PRESENCIA ACTIVA

Al contrario que en el caso anterior, el sujeto que ocupa el centro de la imagen en la figura 4, aparece estrechamente relacionado con el objeto: el ladrillo que sujeta con la mano. Este ladrillo a su vez, debido a la intervención del hombre, encuentra un cometido específico que cumplir al integrarse en el muro que los obreros construyen.

La actividad se completa y es perfecta en sí misma, pues tanto el sujeto como el objeto **encuentran sentido en su mutua comparecencia**.

A este tipo de *presencia* la llamaremos *presencia activa* a título general, pues habremos de subdividirla para matizar sus múltiples versiones.

Pero antes observemos ya, en las Figuras 4, 5 y 6, el objeto colocado por el sujeto en el entorno, transformándolo de tres maneras diferentes.

En la Figura 5 el objeto aparece relacionado con



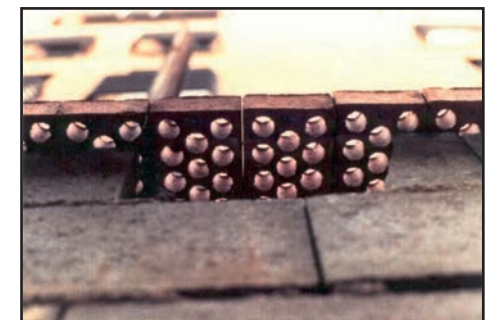
2.



3.



4.



5.



6.

14 Pinillos, J.L. (ibidem). Para el conferenciante el hombre tiene miedo a esa Naturaleza de la que se apartó en su día, al mismo tiempo que el *hábitat* que ha creado le resulta destructivo y "stressante", lo que le origina el deseo de volver a su entorno natural.



de este carmelita descalzo, estructurada en clave *lumínico-umbrátil*, en la que el hombre anhela y busca la *Luz* divina en la sombría vía ascética, sería con el tiempo analizada desde parámetros racionales por la investigación crítico-filológica, apareciendo el puro perfil de escritor de Juan de la Cruz. Así avanzaría notablemente su interpretación “[...] *tantas veces dañada en el pasado por sustraerla a un examen científico que muchos consideraban irreverente, cuando no en ciertos casos sacrílego*”.<sup>32</sup>

Le maravillaría hasta qué punto un **escultor, desde la materia**, puede entender y “traducir” a un poeta que se despegue de ella, contemplando el ‘Homenaje a San Juan de la Cruz’ que le hizo Chillida al místico, en clave blanquinegra (*lumínico-umbrátil*).

Quizá se plantease, llevado por la admiración a Juan de la Cruz, hacer suyo el ideal cristiano, no pudiendo imaginar mejor dicha para una persona que, tal y como refleja el Evangelio con respecto a la Virgen María, fuese cubierta con la misma *sombra* de la divinidad, anunciada por el ángel: “*El espíritu de Dios te cubrirá con su sombra*” (Lucas, 1, 35).

Por ello entendería que un adalid espiritual como J. V. Andreade, de los Rosacruces (1586-1654), eligiera como lema: “*En la sombra de las alas de Dios*”.<sup>33</sup>

Compondría la histórica visión de la *sombra* de cada persona como reflejo o representación de su alma, recogiendo para leyendas en las que, cuando un hombre vendiese su alma al demonio, tuviera conciencia de su pérdida al apreciar que, como en las antiguas tradiciones germanas, su *sombra* desaparecería de la faz de la tierra. Pero incluso cuando las religiones se desentendieran de la *sombra*, y fueran difuminando los demonios en sus teologías, adaptándolas a los sentires de los pueblos de los que no quisieran distanciarse en exceso, vería el influjo de la *sombra* en cuantas órdenes, congregaciones o sectas se formaran en torno a tantas creencias o religiones como conviven/compiten

*imaginar cuál sea—. O, dicho de otro modo, tal momento de extrañeza nos hace sospechar que el símbolo erótico sólo imperfecta, insuficientemente responde a la misteriosa experiencia que allí ha tenido lugar. Otros versos del poema nos confirman en la misma sospecha de que estamos ante un "misterio", y de que no se está hablando, sin más, de lo que nos parecía, de humano amor.*  
(v. Aranguren, José Luis, “San Juan de la Cruz”, Estudios literarios, Gredos, Madrid, 1976, págs. 11-16, 20-2).

- 32 Cuevas, Cristóbal, “Sueño de vuelo. Estudios sobre Juan de la Cruz”, ABC literario, Clásicos, 24-7-1998, pág. 19. El autor aportaba recensiones al respecto de dos publicaciones sobre la literatura mística de Juan de la Cruz; la primera, de un libro recién editado, titulado *Mística y depresión*, del que no aportaba datos bibliográficos, del doctor en psiquiatría Javier Álvarez “[...] *en cuya biografía [de San Juan] y obra detecta rasgos obsesivos, muchas veces tipificables como manifestaciones de depresión. Las noches sanjuanistas serían así, hasta cierto punto, descripción de las depresiones endógenas del propio carmelita, y aparecerían descritas en los diez primeros capítulos del libro segundo de la “Noche oscura del alma”, con referencias esenciales a su clínica o sintomatología, su etiología, evolución y tratamiento*”. Vencido ya el “religioso terror” que los poemas de San Juan inspiraban a Menéndez Pelayo, y la visión un tanto maniquea de “las dos laderas” de las que hablara Dámaso Alonso, Cuevas refería esta obra del psiquiatra Javier Álvarez como una novedad de rigor científico que suma significativa información sobre cómo el fenómeno religioso-experiencial de la mística florece en los temperamentos depresivos: “*Históricamente, los místicos han sido capaces de extraer un valor positivo a la depresión, y ello gracias a su capacidad de soportar inmensos dolores de espíritu*”. Ello es para Álvarez, según Cuevas, especialmente cierto en los campos del arte, de la filosofía y de la religión. También presentaba Cuevas un libro de Armando López Castro que “[...] *desmitifica la obra literaria de Juan de Yepes, partiendo de la equiparación, al menos en lo esencial, de la experiencia mística y poética como dos formas de manifestarse la vivencia religiosa*”: López Castro, Armando, *Sueño de vuelo. Estudios sobre Juan de la Cruz*, F.U.E. Universidad Pontificia de Salamanca, 1998, 271 páginas. Esta obra afronta otros muchos problemas de misticismo no solo sanjuanista sino general, como la lírica de la contemplación, la poesía como experimentación verbal, la espiritualidad erótica, o la lanzadera pitagórico-platónica de la música. En palabras de Cuevas, Armando López Castro evidencia que “[...] *todo místico esconde en sí a un poeta, que todo poeta tiene algo de místico*” y, al caso que nos ocupa, asevera que “*El concepto platónico de la poesía como resultado de una ‘inspiración divina’ alcanza en este libro profundidad insospechada*”.

- 33 Tomado del Salmo 17, 8, (“Sub umbra alarum tuarum Jehova”); según Biedermann, Hans, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Paidós, 1989, pág. 439.  
El autor, profesor de la Universidad de Graz, también señala como referente importante en la simbología cristiana de “sombra”, la epístola neotestamentaria a los hebreos (8,5 y 10,1), por la que “[...] *los ritos y las acciones sacerdotales deben concebirse en la época cristiana ‘como modelos y sombras’ del nuevo acontecer de la salvación*”. Biedermann añade que en el albor de la cristiandad, se interpretaban los hechos del Antiguo Testamento como “*anticipaciones simbólicas y anuncios de los acontecimientos que tienen lugar en el Evangelio, de las instituciones eclesásticas y ritos en una nueva fase de la historia de la salvación sobre la cual la antigua había proyectado su sombra*”. Así la “*Biblia moralizada*” y demás manuscritos medievales “*iluminados*”, amplían con su “*tipología*” la contemplación simbólico-alegórica del Antiguo Testamento, del que cada escena encuentra una *sombra* neotestamentaria, un pasaje correspondiente que, según el autor, “*revela su significado en el sentido cristiano*” (ibidem).

otros objetos iguales, valiéndonos como ejemplo de *presencia activa* del objeto en su relación con el objeto mismo.

En la Figura 6 puede observarse el resultado directo de la *presencia activa* del objeto en la naturaleza. Los ladrillos están estructurando y delimitando el espacio de la misma. Si esta es una “invitada” suya o su “prisionera” es cuestión absolutamente subjetiva que escapa a nuestro análisis. Aquí nos interesa la capacidad del objeto para alterar el orden natural, no la validez del hecho en el terreno estético, arquitectónico, etc.

La Figura 7 viene a demostrarnos la eficacia del sistema modular.

Puede observarse el contundente efecto producido por el muro en el paisaje, dividiéndolo en dos. Ante un muro como éste, el sujeto **experimenta sensaciones que van desde el orgullo hasta la impotencia**, según como se vea implicado ante el mismo.

Ligado a la civilización humana desde que el sedentarismo neolítico diera lugar a la construcción de las primeras urbes amuralladas, de las que Jericó es el testimonio más antiguo que conocemos,<sup>15</sup> el muro es una protección en unos casos y en otros un impedimento. Lo que siempre encierra es una incógnita, pues al dividirnos el mundo en dos (antes y después del mismo) nos tapa el lado contrario al que nos hallamos. La estructura resultante de la ordenación de ladrillos o sillares que conocemos como muro o muralla es un cuerpo coherente cuyas células-ladrillos son partes de un todo en el que se han diluido sus aspectos particulares en favor de una función concreta. Dicha función, eminentemente práctica, puede desactualizarse hasta perder su sentido primigenio conforme adquiere mayor relevancia el plano simbólico, tras el que siempre subyace la inclinación natural del hombre hacia las conductas fetichistas. Dichas conductas se han traducido a menudo en el arte como conductas significantes. Sin embargo, tiempo tendremos para decodificar y diferenciar los modos en que pueden presentarse y en qué medida pueden identificarse ambas.

Para no especular exclusivamente en el terreno teórico, tomemos de la realidad actual algunos ejemplos de muros o murallas que, a lo largo del tiempo, por unos u otros motivos, han llegado a erigirse en auténticos símbolos cardinales de países, razas o credos, para los que la *presencia activa* de estas construcciones supone mucho más que la mera estructuración de un espacio físico.

Las siguientes figuras evidencian la *presencia activa* en clave emblemática de objetos modulares fabricados por la sociedad humana y



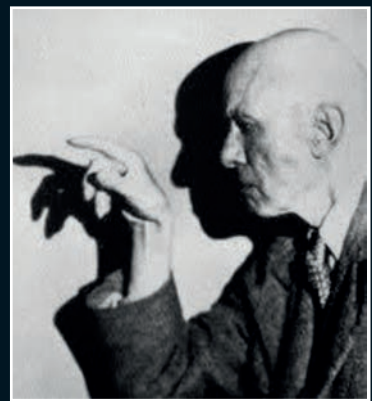
7.

- 15 La datación por carbono 14 sitúa los muros de la antigua Jericó, aproximadamente, entre los años 7060 y 6640 a. C.  
Nacida en Londres en 1906, Kathleen M. Kenyon fue la descubridora de estas murallas de cinco metros de altura y dos de anchura que protegían las casas redondas de adobe de los habitantes de la ciudad en torno a la que gira el episodio bíblico de la demolición milagrosa. Las excavaciones tuvieron lugar entre 1952 y 1958 en el “tell” o colina artificial que descubriera en los años treinta el arqueólogo inglés John Garstang al excavar en las murallas cananeas supuestamente derribadas por Josué.





14.  
Eliphas Lévi.  
Dios y su sombra,  
Satanás, componiendo  
la estrella de David,  
rodeados por el  
Ouroboros.



16.  
Aleister Crowley y su  
inquietante sombra.

en la actualidad, defendiendo el dios de cada una como el único y verdadero, carente no ya de *sombra adversa* sino de otros dioses con los que soportar comparación.

En otra dirección, comprobaría en la subsistencia de la Wicca, a nivel internacional, que el antiguo paganismo, el culto a los dioses primitivos, la integración de todos los posteriores, de cualquier religión, el eclecticismo religioso y la brujería conviven actualmente con las religiones oficializadas por los estados. Recordaría que, no ya en la antigüedad o en el medievo, sino también en épocas recientes, se cumple la máxima "*cuanto más intensa es la luz, más negra es la sombra*", cuando contemplara las alegorías de personajes pintorescos como el decimonónico ocultista Eliphas Lévi (1810-1875), en las que el maligno aparece como la *sombra* de Dios (Fig.14), o una mano, en actitud de bendecir, proyecta la *sombra* de Satanás (Fig. 15).

**No se dejaría embaucar por** otros personajes más siniestros, como el satanista británico Aleister Crowley<sup>34</sup> cuando más tarde aprovechara la iconografía de Lévi para epatar a una sociedad enfervorecida por el ocultismo, donde florecerían *covens* por doquier, cada uno de ellos con su *Libro de las sombras*<sup>35</sup> (Fig. 16). Aunque sabría distinguir entre el planteamiento *satanista* practicado como crítica contra el puritanismo y el dogmatismo religioso, y el *satánico* para justificar las más abyectas perversiones, le parecería peligroso esparcir la *sombra* de Ahrimán sobre la gente como hiciera Anton LaVey cuando fundara la Iglesia de Satán<sup>36</sup>. Recordaría que el simbolismo



15. Mano de bendición-maleficio.

34 Edward Alexander Crowley (1875–1947), más conocido como Aleister Crowley, cuyo apodo era Frater Perdurabo y The Great Beast, fue un influyente ocultista, místico y mago ceremonial. Fundó la filosofía religiosa de Thelema, fue miembro de la organización esotérica Hermetic Order of the Golden Dawn, co-fundador de la A.:A.: y, finalmente, líder de la Ordo Templi Orientis (O.T.O.).

35 El primer Libro de las sombras del que se tiene noticia fue redactado por Gerard B. Gardner, el padre de la brujería contemporánea de tradición europea, referente de Crowley. Garner afirmaba que había heredado dicho libro de su *coven* al principio de su iniciación espiritual en 1939. Afirmaba que su *Libro de las sombras* se había originado en tiempos inmemoriales, reforzándose en la idea de un linaje de brujos venido desde tiempos arcaicos, que emitiera Margaret Murray. Aunque la tradición dicta que el Libro de las sombras de un brujo ha de ser destruido tras la muerte de su propietario, lo cierto es que el de Gardner fue heredado por su seguidora Doreen Valiente. Con el tiempo, este *Libro de las sombras* se convirtió en un afamado texto de consulta para la brujería contemporánea, de la que la Wicca es hoy su máxima expresión con más de tres millones de adeptos. En cuanto al *coven*, se trata de un grupo de brujos y brujas wiccanos que, en la mayoría de los casos, actúan liderados por un sumo sacerdote y una suma sacerdotisa. Tradicionalmente el *coven* se componía por doce miembros y un líder (*sombra* grupal del apostolado y el Mesías), aunque en la actualidad puede estar constituido por solo tres miembros en adelante. Cuando un *coven* pasa de los trece miembros, suele fundarse otro que trabaja bajo la supervisión del *coven* madre. La tradición dictaba que sólo debía existir un único ejemplar de Libro de las sombras para cada *coven*, y que dicho volumen debería estar bajo el cuidado del sacerdote o la sacerdotisa en jefe, pero esta regla ha ido quedando derogada. La tendencia actual es que cada brujo o bruja sea propietario de su propia copia del *Libro de las sombras*, que durante su iniciación debe copiar a mano, recibiendo sólo la información acorde a su nivel de conocimientos. Conforme avance en la jerarquía del *coven*, podrá aumentar sus páginas con más aportaciones. Si el brujo o bruja decidiera abandonar el grupo, deberá entregar su Libro de las sombras a sus superiores.

36 Anton Szandor LaVey (Howard Stanton Levey, (Chicago, 1930 – Londres, 1997); conocido principalmente por ser el fundador de la iglesia de Satán, auténtico icono de la cultura pop en Estados Unidos, venerado por numerosos cantantes y estrellas. Según sus propias palabras, la persona que más influyó en su forma de ser fue su abuela de origen rumano, de la región de Transilvania, que le contó multitud de historias de vampiros y demonios. Conoció a la actriz Marilyn Monroe cuando tocaba como pianista en un club en el que ésta actuó una noche. Se hicieron amantes. Algunas voces dirían con el tiempo, que ella fue su primera sacerdotisa. Fundó en→

capaces de alterar tanto el paisaje como la historia misma de los pueblos.

La Muralla China o Gran Muralla (Fig. 8) es en la actualidad, ante todo, el símbolo por excelencia del esfuerzo humano. Este monstruo arquitectónico, de casi cinco mil kilómetros de largo, es el resultado de millones de horas de trabajo y sufrimiento de innumerables esclavos y albañiles, cuyos "*fantasmas*" —que es otra forma de decir: "*cuyas presencias consumadas*"— aparecen en la mente de cualquiera que lo contemple.

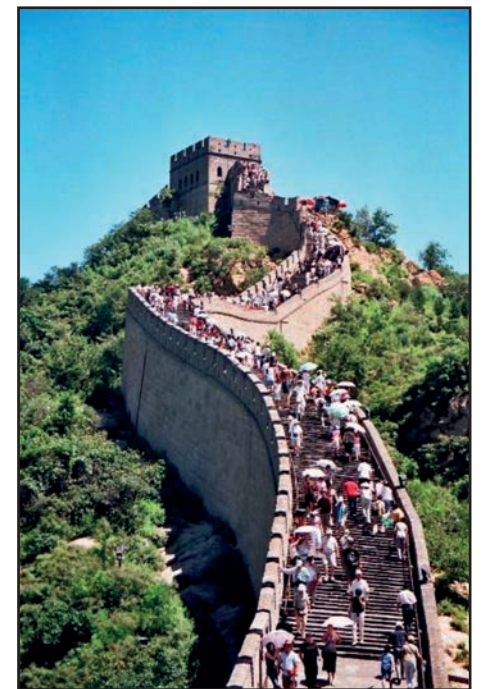
Sabemos, por el astronauta norteamericano Neil Armstrong, que es la única construcción humana que se divisa desde la luna sin prismáticos. Situar dicha obra en el momento histórico en que fue concebida, da una idea del arrojo y ambición de este proyecto, en principio destinado a contener las invasiones de los bárbaros que amenazaban al imperio.

Pero de la Gran Muralla dimana algo más en la actualidad que estos recuerdos; su *presencia activa* se deja sentir en el espíritu colectivo del pueblo chino, pues siendo reflejo de su carácter, a su vez lo condiciona. Reza la leyenda que el destino de China y el de la Muralla son uno: el país se extinguirá cuando se arruine el monumento, de igual forma que no podrá dormir tranquilo hasta que se terminen totalmente las obras. Esto último parece poco menos que imposible, aunque sólo fuese porque a la conclusión de cada parte restaurada le sucede un derrumbamiento en otra zona, desde que comenzara a construirse.

En 1986 las autoridades chinas, en un intento sin antecedentes en el país, y difícil de imaginar en la civilización occidental, desplegaron una ingente campaña de movilización ecuménica destinada a la conclusión final de la Muralla.

Toda persona, fuera chino o extranjero, que ayudara en la tarea, podría registrar el "*graffiti*" de su nombre en las paredes del monumento. Dicho "*premio*", y el hecho de la aceptación que al parecer despertó en el pueblo, corroboran lo anteriormente expuesto acerca de la identificación hombre-materia.

**El grado de devoción que puede llegar a sentir el sujeto hacia el objeto**, lleva en incontables ocasiones cotidianas al intento-sueño del ser humano por participar de la sensación de permanencia que emiten, desde el más insignificante de los soportes hasta el tronco de un árbol o, de modo especial, en una obra ingente como la Gran Muralla. De hecho, es fácil ver a los seres humanos grabar sus nombres, iniciales o cualquier tipo de dibujos o grafismos, dejando constancia de su paso, en multitud de monumentos. Un hecho especialmente significativo en la campaña de 1986 por la conclusión de la venerada Muralla con la que millones de personas quisieron hermanarse, fue la histórica visita de la Reina Isabel II de Inglaterra a China precisamente durante aquel evento. Ningún soberano británico había puesto, hasta entonces, los pies en ningún país donde los antepasados de la actual reina hubieran necesitado cobertura de fuego desde una cañonera



8.



es un medio, no un fin en sí mismo; que el objetivo final de todo símbolo es su disolución, pues el símbolo es, al cabo, un puente a través del cual accedemos a los niveles inconscientes a los que éste apela y que, a menudo, supera la mera imagen verbal; expresa lo inefable. **Le causarían por ello mucha prevención quienes jugasen con símbolos poderosos**, pues a su alrededor podrían aflorar instintos criminales de enfermos o tarados *umbráticos* que, en el polo opuesto de las cruzadas de los *iluminados* o fanáticos religiosos, constituirían sectas nefastas, agujeros negros capaces de absorber la miseria humana hasta extremos asesinos. Por ello no le parecería casualidad que, cerca de la zona en la que había edificado su particular Catedral Satánica, en el barrio *Haigh Asbury*, fundaría su abyecta “*Familia*” satánica Charles Milles Manson<sup>37</sup>. Se aterraría ante los estragos

San Francisco la Iglesia de Satán. Se autoproclamó el Papa Oscuro o Papa Negro. Escribió varios libros, entre ellos *La Biblia Satánica*, y participó en algunas producciones cinematográficas, y en el rodaje de un cortometraje de Kenneth Anger. Algunos de los muchos personajes famosos asociados con su iglesia son la actriz, Jayne Mansfield y el cantante Marilyn Manson, a quien Anton LaVey nombró Reverendo de la Iglesia de Satán por promover con su música ideas y conceptos afines a su doctrina (incluso tiene una breve aparición en el videoclip de la canción Dope Hat). A su muerte, se le hizo un funeral satanista por invitación en Colma, y su cuerpo fue quemado. *La sombra cimeriana* de su cuerpo, sus cenizas, no fueron enterradas; sus herederos se las repartieron, convencidos de que poseen potenciales poderes ocultistas, y que pueden ser usadas en rituales satanistas. A pesar de la gran creencia popular sobre el satanismo, el practicado por Anton LaVey y su iglesia no tiene nada que ver con hacer sacrificios o venerar al diablo. LaVey fundó una teoría que acusaba al cristianismo de ser una secta (una “plaga sobre la tierra”) que atemoriza, reprime e impide pensar a millones de personas, muy afín a la filosofía de Friedrich Nietzsche (del que nos ocuparemos luego). Niega la figura del diablo como un ser perverso con cuernos y rabo, acusando al cristianismo de ser el único creador de esta imagen para controlar a la gente mediante el terror. LeAvey creía en Satán como la representación de la inteligencia y la humanidad sobre la Tierra y se remitía al momento en el que, siendo un ángel de Dios, pensó por sí mismo y se rebeló contra Él. La iglesia de Anton LaVey promueve la libertad y reniega de los sacrificios y profanaciones que otros proclamados satánicos realizan, a los que acusaba de ser tan estúpidos como los cristianos, desprestigiando el auténtico satanismo (hablaremos de ello en páginas posteriores de esta formulación umbrátil, en el capítulo dedicado a la Filosofía, con el concepto daimónico). Para diferenciarse de los más comúnmente conocidos satánicos que nada tienen que ver con su iglesia, los seguidores de LaVey se autodenominan satanistas y no satánicos. Creen en la dualidad bien y mal y dicen que el satanismo es exactamente eso, la unión de extremos, como el Yin y el Yang, ya que sin bien no habría mal y sin mal no habría bien (la *luz* y la *sombra* se necesitan mutuamente). Sin embargo, la Iglesia de Satán gusta de escenografías que pueden asociarse con el satanismo de la creencia popular, como la vestimenta y el uso de cruces invertidas. Sus adeptos practican la magia y realizan rituales, aunque estos son de carácter espiritual. El símbolo principal de la Iglesia de Satán es el pentáculo o estrella de cinco puntas, que representa la unión de extremos, conectándola con el humanismo renacentista que dimana del grabado de Leonardo da Vinci El Hombre de Vitruvio, que representa conjuntamente al hombre particular y la humanidad en general.

- 37 Conocido, simplemente, como Manson, se autodefinía como la encarnación de Satán, Jesus o Dios, indistintamente. Pasó a la historia del crimen como el hombre que mandó asesinar a la actriz Sharon Tate, esposa del cineasta Roman Polansky, que en 1967 alcanzó la fama en los Estados Unidos con el rodaje de El baile de los vampiros, una parodia de las películas de vampiros de la época, en la que intervino también como actor y con la que se consagró en el mercado norteamericano. Antes del rodaje, Polansky comenzó una relación amorosa con la bella actriz Sharon Tate, de 23 años, que mantuvo durante el mismo, con la que se casó en Londres en 1968, año en el que rodó en EE.UU. una de sus películas más emblemáticas y polémicas: Rosemary’s Baby, conocida en Hispanoamérica como *El bebé de Rosemary* y en España como *La semilla del diablo*. Polanski desaba que fuera su mujer quien Interpretara el papel de la protagonista, una mujer preñada por el diablo, aunque no consiguió para ello el aval de los productores. En aquella época, Polanski se había mudado a una enorme mansión en el 10050 de Cielo Drive en Los Ángeles (California), donde tuvo lugar un fatídico suceso: Sharon Tate, embarazada entonces de ocho meses, fue una de las víctimas de la masacre que la banda de Charles Manson realizó en dicha casa. Manson, que comenzó su carrera delictiva a los 14 años y pasó tanto tiempo en la cárcel como fuera de ella desde entonces, se inició en el esoterismo, estudió la Biblia y los textos budistas, y se vinculó además a la iglesia de la Cienciología adquiriendo conocimientos con los que compendría su peculiar concepto del Apocalipsis, desde que en una de sus orgías de sexo y drogas, escuchó la canción de Los Beatles “Healer Skelter” y concluyó que su letra tenía un mensaje oculto: el principio del fin del mundo. Sus jóvenes amigos vivían entre los excesos sexuales, las drogas y las profecías de Manson sobre la base del Healer Skelter. Según él, el armagedón estaba ya por llegar, y consistiría en un cruel maleficio umbrátil: la población negra comenzaría a matar a las personas de raza blanca. Entonces él guiaría a sus muchachos a un mítico mundo subterráneo, una caverna satánica llamada “Agartha”, en la que habrían de refugiarse hasta completar los 144.000 integrantes mientras los negros acababan con los blancos. Cuando los negros no supieran qué hacer porque ya no existirían blancos a quienes imitar (para Manson, los negros eran como monos “incapaces de hacer nada por ellos mismos” que imitaban cuanto veían hacer a los blancos), este gurú del terror y sus 144.000 compinches saldrían a la superficie para gobernar el planeta, sirviéndose de millones de esclavos negros. Su “plan perfecto” necesitaría un catalizador: tendrían que comenzar ellos el exterminio de la raza blanca para que los negros continuaran con la masacre por imitación. Toda una aberración umbrátil, el delirio blanquinegro del hijo de una prostituta que le pariera, sin desearle, a sus 16 años, y que creció entre la pobreza y el mal trato, siendo vendido una vez por la madre para comprar cerveza y, mientras ella pasaba temporadas en la cárcel, quedaba bajo el yugo-custodia de una tía que era, cómo no, fanática religiosa.

antes de aventurarse tierra adentro más de dos kilómetros. Pero la soberana del país que, en el s. XIX, impuso con la “guerra del opio” al decadente imperio chino la humillación del primer “tratado inicuo” con el que inició la colonización de China, viajó para entrevistarse con sus líderes; sobre todo para expresar su apoyo a quienes más reivindicaban la apertura internacional del país.

El 12 de octubre de aquel año la Reina Isabel y su séquito pasearon por la Gran Muralla de China en la que, siguiendo la costumbre, fotografió y fue fotografiada y, de igual manera que los miles de turistas que pululaban entonces por el monumento, recibió un documento sellado certificando que, como otros millares de personas, había recorrido por lo menos varios centenares de metros de la construcción sagrada.

Reza un antiguo proverbio chino que “*la Gran Muralla aún se tiene en pie; pero Chin Sing Huang, que la construyó, ya no existe*”. Sin embargo, el hecho de que esta frase sea del dominio popular como resultado de una transmisión oral que ha traspasado los siglos, confirma su permanencia: el nombre del constructor ha quedado para siempre ligado a la Muralla, “eternizando” su *presencia* en la misma, y aumentando su fama conforme el monumento adquiere con el tiempo mayor significación.

**Sin ser sus constructores**, tanto reyes como plebeyos, ricos como pobres, científicos como artistas, quieren unir sus nombres a emblemas como esta Muralla. Tal es el caso del célebre ilusionista americano David Coperfield, que al año siguiente de la visita de Isabel II apareció en las televisiones de distintos países “atravesándola” por arte y magia de los llamados *efectos especiales*.<sup>16</sup>

La admiración que despiertan en el ser humano las obras que él mismo construye, cuando la materialidad de las mismas le demuestra la fugacidad de la vida orgánica, le lleva a intentar sentirse como un ladrillo más de las estructuras perdurables, como un “ladrillo espiritual” ligado a la sensación de permanencia que quisiera tener de sí mismo. Los legados arqueológicos de las más dispares culturas nos aportan multitud de ejemplos de muros ritualizados en los que la *presencia* humana participa de las “propiedades mágicas” de los mismos. Re-

9.

sultan muy ilustrativas al respecto las ruinas de la antigua ciudad de Tiahuanaco (Bolivia). Los muros del templete semi-subterráneo presentan intercaladas entre sus losas las enigmáticas “cabezas multirraciales” talladas en piedra, otorgando a la construcción una significación que supera la mera función arquitectónica.

Otro ejemplo categórico al respecto podemos encontrarlo en el muro occidental del más antiguo templo judío, conocido como el Muro de las Lamentaciones (fig. 9), en Jerusalén, la ciudad de



16 David Coperfield, TVE, miércoles 7-1-1987.

que, en cualquier sociedad, puede llegar a producir la “esquizofrenia umbrátil”, **advirtiendo que la barbarie a la que lleva no es patrimonio de un pasado primitivo, sino que por ser peligro inherente a la mente humana, la caja de Pandora puede reabrirse en cualquier momento y lugar**, como en el pasado cambio de milenio en Colombia cuando algunos anticiparon, terremoto mediante, el mismo fin del mundo:

*Cuando la tierra empezó a moverse con estrépito [el lunes anterior] muchos de los habitantes de Pereira pensaron que era la cólera divina, en respuesta a los macabros descubrimientos habidos en semanas pasadas. Hasta entonces, esta ciudad y la vecina Armenia eran el orgullo nacional, un espejo de prosperidad en el que se miraban el resto de los colombianos. Hoy, con los pueblos devastados, un millar de muertos y más de 25.000 personas sin hogar, el eje cafetero es un mal remedo de las bíblicas Sodoma y Gomorra; castigo de Dios para la zona de Colombia que el diablo, dicen, parece haber elegido como morada desde hace años.*

*Los niños que jugaban hace unas semanas en un descampado de Pereira no se imaginaron que darían con un macabro hallazgo. Una de ellos tropezó con una calavera. Las autoridades descubrieron [...] más cadáveres, todos de menores de edad, hasta sumar 13.*

*“Es señal del diablo” afirmó un vecino de Pereira. “El Señor de las Tinieblas está detrás de las muertes”, señalaron otros, que atribuyeron los asesinatos a las sectas satánicas que proliferan en la ciudad, donde además reside el Papa Negro.[...]*

*El horror aumentó poco después. A menos de medio kilómetro de la primera fosa, [...] descubrieron otra tumba múltiple, con 13 cadáveres más.[...]*

*Los espeluznantes hallazgos forman parte de una cadena siniestra [...]. En 1993, cuando empezaron a darse los primeros casos, se encontraron 13 cuerpos de niños de entre uno y cuatro años y 13 más de entre cuatro y 15 años. [...]*

*Satán avanza a pasos de gigante en Colombia. [...]*

*El diablo se estableció oficialmente en Colombia a principios de noviembre de 1968, cuando Héctor Escobar Gutiérrez se autoproclamó en Pereira Papa Negro, máximo gurú de la iglesia satánica. Entonces, este colombiano, que hoy tiene 55 años, fundó con una misa negra el Santuario Tântrico de Suramérica, auspiciado por una secta llamada Los Hermanos de la Sombra.<sup>38</sup>*

Llegaría a leer las declaraciones del Papa Negro en un libro de Ecce-homo Cetina ante el que concluiría, con este periodista, que “[...] *Las sectas satánicas en Colombia han derivado, como única razón de su existencia, en asesinatos, suicidios, profanaciones de tumbas y violaciones*”.<sup>39</sup> También se estremecería leyendo en sus páginas la asesina trayectoria de la mafia satánica de Los Vantú, con iglesia al sur de Bogotá, que había intentado un envenenamiento masivo de sacerdotes en sus casas, practicaba la necrofilia y llevaba a cabo sacrificios humanos en cementerios y pseudo-tempos, respectivamente. Sus integrantes colgaban de sus cuellos reliquias de sus fechorías: falanges de las manos de cadáveres por ellos profanados.

Ante tal perversión, se cuestionaría la dual naturaleza humana, el bien y el mal como luz y sombra de nuestra especie ambivalente, que tanto entierra con duelo huesos humanos como se los cuelga como trofeos-reliquias.

Ello le llevaría a plantearse la supervivencia, no solo en las sectas diabólicas, sino también en las modernas iglesias, de los rituales de sacrificio, antropofagia o necrofilia de

38 Fernández, Cristina, “La cólera divina castiga a Colombia. Misas negras y sacrificios de niños convierten la zona devastada por el terremoto en el hogar del diablo”, *El Mundo*, Crónica, 31-1-1999.

La periodista relataba la expansión de la santería y criminales sectas satánicas en Colombia que, según el Jefe de la policía Rosso José Serrano, propició el narcotráfico. Los distintos desenterramientos de cadáveres de niños, en grupos de 13, fueron relacionados por la Fiscalía con otros hallazgos similares registrados en otras localidades cercanas:

*Lo cierto es que los adoradores de Lucifer están presentes en ocho departamentos del país y más de 3000 personas participan en sus cultos. Según las autoridades, existen 109 sectas satánicas. La inquietud que ha provocado este fenómeno ha llevado al máximo organismo de seguridad, DAS, a crear un grupo dedicado exclusivamente a investigarlo. (op.cit).*

Fernández describía el ritual por el que Escobar se atoprocara Papa Negro, vestido al estilo de la secta Ku-Klux-Klan (criminales que asesinan personas de raza negra vestidos de blanco), pero “con máscara de diablo”, en la que los presentes, pertenecientes a la alta sociedad de Pereira, comulgaron con hostias mojadas en la vagina de una sacerdotisa tendida desnuda sobre una mesa redonda haciendo de altar.

39 Cetina, Ecce-homo, *El rastro del diablo. Las sectas satánicas en Colombia*, Ed. Planeta, Barcelona, 1998.

los Santos Lugares. Tan “Santos” que lo son en tres religiones. El judaísmo, el cristianismo y el islamismo se disputan cada palmo de muro, pedrusco histórico o sepulcro de dudosa identificación. Para el escritor israelí Yehoshúa, sólo a un cerebro satánico se le puede haber ocurrido una situación tan compleja como la de que el Muro de las Lamentaciones, lugar sagrado del pueblo judío, se encuentre adosado a la mezquita de la Cúpula de la Roca que, como la gran mezquita de El Aqsa —ambas consideradas en tercer lugar en la jerarquía de santidad del islam— está construida sobre las ruinas del dos veces destruido templo judío.<sup>17</sup>

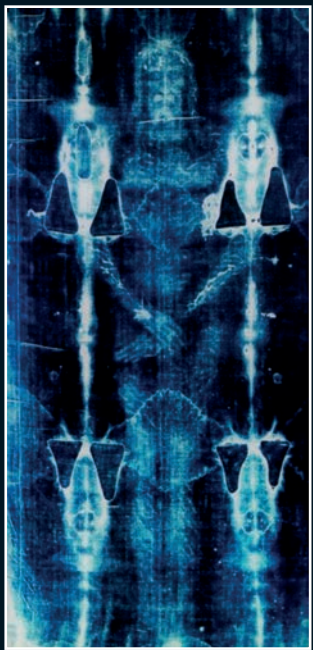
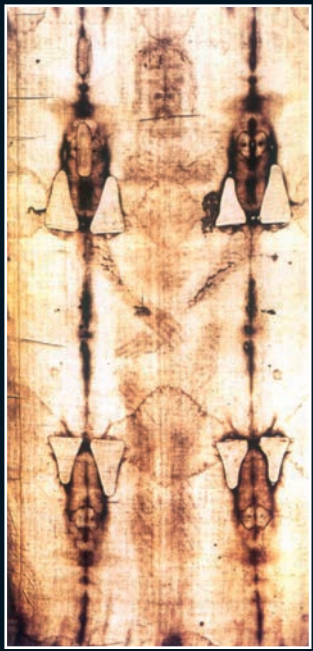
Yehoshúa discrepa del calificativo de *ciudad de la paz* con el que se designa a la ciudad de Jerusalén, denunciando que **los Santos Lugares despiertan instintos y disputas muy poco sacros**. Esta tensión, que paradójicamente cobra vigor a medida que se consolida el actual proceso de paz, parece emerger de la colindancia de dos monumentos que desatan pasiones: “*Por una parte, una hermosísima mezquita, santa no sólo para el pueblo palestino, sino para todos los musulmanes, que suman 1000 millones de seres humanos y cuyo fanatismo religioso está en incremento. Por otra, el pequeño pueblo judío, que suma en todo el mundo 13 millones escasos de personas y que, a pesar de dominar formalmente el lugar sobre el que se erigía el ‘Sancta Sanctorum’ de su nacionalidad y religión, en el mismísimo corazón de Jerusalén, su capital, debe conformarse con una postura llorosa y frustrante frente a un desnudo muro, ya que la mezquita neutraliza con su propia existencia la posibilidad de reconstruir el santuario que representa más que nada la total independencia judía*”.<sup>18</sup>

El Muro de las Lamentaciones, cuyas primeras piedras datan quizá de la época del Rey Salomón, es el único resto de la gran muralla que rodeaba al templo de Herodes para resguardarlo. Sobrevivió a las sucesivas guerras y a la destrucción de Jerusalén por los romanos. Durante esos 19 siglos los judíos acudían incesantemente a este lugar a orar y llorar por su irreparable pérdida; sobre todo en la víspera del noveno día del mes de Av en el calendario hebreo (*Tisha be Av*). La leyenda dice que una paloma —la *Divina Presencia*— se lamentaba con ellos en esa noche y que el rocío que cubre el muro son las lágrimas del pueblo judío. En los resquicios, entre piedra y piedra, aún podemos observar que los peregrinos acostumbran a dejar pequeños papeles con plegarias, promesas y agradecimientos. Sin desmentir las referencias a la amargura y frustración, referidas por Yehoshúa, que el Muro irradia a los judíos, puede comprobarse que desde que el estado de Israel existe —para ellos una suerte de reivindicación bíblica— las oraciones han tendido a ser menos tristes y se mezclan con danzas y canciones.

17 La primera destrucción, a manos de los babilonios en el año 580 antes de Jesucristo; y la segunda, por los romanos en el año 70 de nuestra era.

18 Jehoshúa, A.B., “Los Santos Lugares”, *El País*, 20-8-1994, (Opinión), pág. 11, col. 1-2. El escritor israelí apelaba a la “*sabiduría imaginativa*” de las autoridades palestinas e israelíes con el fin de que las tensiones surgidas por el uso de los Santos Lugares no pusieran en peligro el frágil acuerdo entre ambas culturas. Proponía la construcción de un santuario alternativo al templo perdido en las proximidades del Monte del Templo, en cuyo seno podría instalarse una gran biblioteca dedicada al ideario monoteísta que ha constituido la mayor aportación del judaísmo a la Humanidad.





17 y 18.

La Sábana Santa de Turín, la reliquia más afamada del cristianismo, y su inversión fotográfica.

antaño; **la ingente cantidad de sombras fetichizadas** de cuerpos o partes de cuerpos humanos como los exvotos, imágenes y reliquias que gestionan.

Pondría en “tela de juicio”, y nunca mejor dicho, la veracidad de reliquias de la cristianidad como el sudario de Turín, conocido como la “Sabana Santa” que, según los creyentes defensores de su autenticidad, alberga ni más ni menos que la misma imagen o *sombra* proyectada y fijada de Dios hecho hombre. En esta reliquia, una pieza de lino tejido en forma de espiga, de 4,36 metros de largo y de 1,10 de ancho, contemplaría las marcas anteriores y posteriores de un cuerpo humano. La tradición cristiana rezaba que el registro de la imagen que aparece en el Santo Sudario, (Figs. 17 y 18) era la mancha de la mezcla de los aceites de embalsamar, los perfumes, el sudor y la sangre sobre el cuerpo del cadáver de Jesús. Posteriormente, conforme la Iglesia católica ha intentado conciliar la reliquia con la ciencia, para demostrar su legitimidad, se atribuyó la imagen a la irradiación de la luz divina sobre la tela, en el momento de la resurrección de Cristo, en la oscuridad del sepulcro en el que yacía muerto. Como en tantas ocasiones en las que está la fe en juego, escucharía a científicos que certificaran tan extraordinario fenómeno de irradiación de energía, frente a los que tacharan de vergonzosa engañifa el célebre lienzo. Lo cierto es que le impresionaría que millones de personas creyeran firmemente que Dios, una vez más en la historia encarnado en persona humana, había dejado plasmada su *presencia*; que la luz divina del más moderno mesías solar, emparentado con Horus, Mitra, Dionysus, Attis o Krishna,<sup>40</sup> produjera la “instantánea” imagen negativa de un cuerpo crucificado cuya inversión fotográfica mostraría la imagen del dios, y que esta sábana llegara como objeto de veneración hasta la misma era tecnológica, siendo oficializada por el Vaticano, visitada por jefes de estado, y preservada como la *sombra* más cercana, más valiosa, del hijo del Sol, la “Luz del mundo” sobre la tierra.

También le conmovría que en oriente, antes de los tiempos de Mahoma, la Kaaba ya servía como centro de culto para los árabes politeístas pre-islámicos, estimándose que contuvo 360 ídolos. En el año 630, Mahoma regreso a La Meca, tomándola con 10,000 guerreros, y retiró los ídolos del templo tras honrar la “Piedra Negra”.

La Tierra entera es una mezquita para los musulmanes, pero la Kaaba es el lugar de referencia simbólico (sagrado) hacia donde dirigir el “Nia”, intención en el momento de realizar las cinco Salats (oraciones rituales).

La Kaaba se encuentra en el centro del gran patio de una mezquita construida en el siglo VII, llamada Masjid al-Haram. Allí se pueden concentrar hasta 35.000 personas. El edificio cuenta además con siete minaretes y veinticuatro puertas. En la esquina sur, se encuentra la *Piedra Negra*, la porción de materia *umbrátil* más venerada de la *Historia de la Humanidad*.

40 Jesucristo es *sombra* de mesías solares anteriores. El gran Horus (3000 a. C.), cuyo nombre era pronunciado fonéticamente “Krst” o el primer ungido, nació como hombre en una cueva el 25 de diciembre de la virgen Isis; su nacimiento fue acompañado por una estrella del Este que, a su vez, tres hombres sabios siguieron para encontrar y adorar al nuevo salvador, atendiendo en su parto. Niño prodigio a la edad de nueve años, considerado gran maestro precoz, no fue bautizado hasta los treinta, por una figura conocida como Anup el “Bautista”, comenzando su predicación rodeado de doce discípulos, haciendo milagros como curar a los enfermos, resucitar a un hombre llamado “El-Azar-us” y caminar sobre el agua. Horus fue conocido sobre la tierra como la Luz, la Verdad, el sagrado Hijo de Dios, el buen Pastor, el cordero de Dios, y muchos otros calificativos que heredó Jesucristo. Después de haber sido traicionado por Typhon fue crucificado y enterrado, resucitando a los tres días. Esta misma estructura mitológica la encontramos en otros muchos mesías solares. Mithra, de Persia (1200 a. C.), nació de una virgen el 25 de diciembre, hizo milagros con sus doce discípulos; fue también llamado La Luz y la Verdad, y resucitó al tercer día de su muerte, siendo dedicado el domingo como día sagrado en su recuerdo; Attis, de Phrygia (Grecia, 1200 a. C.), nació de la virgen Nana el 25 de diciembre, y después de ser crucificado fue puesto en una tumba de la que resucitó al tercer día; Krishna, de la India (900 a. C.), nacería de la virgen Devaki, con una estrella señalando su llegada, también hizo milagros con sus discípulos y resucitó a su muerte; Dionysus de Grecia (500 a. C.), nacido de una virgen el 25 de diciembre, transformó el agua en vino, fue llamado el Rey de Reyes, el único Hijo de Dios, el Alfa y el Omega, y resucitó después de muerto; Los mesías solares encarnan el solsticio de invierno, la posición más próxima entre el sol y la Tierra, en la órbita elíptica (para los astrónomos la “eclíptica”) que ésta sigue en torno al astro que posibilita la vida sobre ella. Equivale a decir que el dios Sol visita a la Tierra, la fecunda con su Luz, encarnándose en humano para socorrernos o salvarnos, llegando a nosotros el día más corto del año, en el que menos luz tenemos, para comenzar de nuevo el gran ciclo solar que nos devuelva paulatinamente la luz y el calor divinos. En rigor astronómico, el solsticio de invierno es, en realidad, el 21 de diciembre, pero la manipulación del calendario y la necesidad humana del arquetipo y la repetición (v. Mircea Eliade, op.cit.), homologa las fechas de llegada de los mesías solares.

Más, incluso, que como símbolo de la religión judaica, cabe definir al Muro como parte misma de esta religión. Su *presencia activa* es tan intensa para quienes, una vez derribadas las barreras políticas que lo separaban de sus corazones, han vuelto a él veinte siglos después, que no resultaría en absoluto metafórico en este caso volver a mencionar la palabra “diálogo” al tratar sobre la relación establecida entre el sujeto y el objeto.

Los judíos hablan con ese Muro, lo acarician, le piden favores otorgándole el rango de mediador entre ellos y su dios Jehová. Y esta tradición, lejos de perderse con el paso del tiempo, se reafirma hoy más que nunca a través de los medios de comunicación actuales. Baste mencionar al caso que una empresa israelí gestionaba ya, a finales del siglo XX desde la red informática *Internet*, el Centro de Recogida de Plegarias, y el incremento de las mismas desborda sus expectativas iniciales.<sup>19</sup>

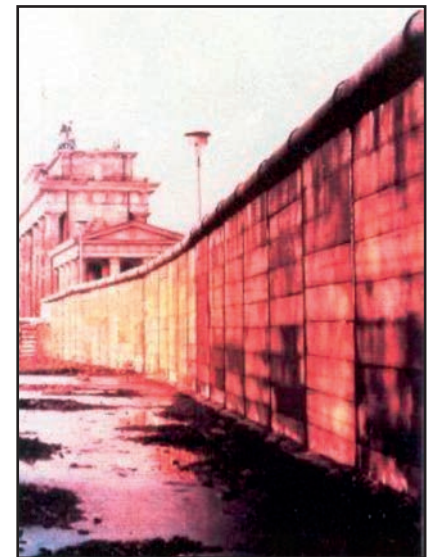
Las lógicas conexiones en torno al fetichismo de tal comportamiento (no sólo aplicables para esta religión), lejos de intentar ridiculizarlo, debieran buscar el comprenderlo, pues **atienden a la esencialidad del ser humano, que se manifiesta en cuantas acciones de orden mágico ha llevado a cabo desde la prehistoria hasta nuestros días.**

Los dos ejemplos enunciados son construcciones que han rebasado su inicial cometido arquitectónico hasta el punto de que este ha perdido su sentido en la actualidad. Ya no hay bárbaros amenazantes de los que protegerse en China con la Gran Muralla, ni cabe pensar que el Muro de las Lamentaciones sigue desempeñando en el nivel estrictamente utilitario la más mínima función práctica. Pero ambos han adquirido, por cuestiones históricas, una significación extrema para dos pueblos, convirtiéndose en sus máximas señas de identidad y auténticos ejes de sus recuerdos y sentimientos, de sus mayores glorias y fracasos. Han aguantado el embiste del tiempo demostrando que las naciones que los crearon son tan sólidas y perdurables como ellos.

Cuando el proceso de identificación de un movimiento social, un pensamiento político, un sentimiento religioso, etc. hacia un elemento material inanimado, como un muro, se forja a lo largo de siglos de un proyecto colectivo, los humanos pueden valorar un ladrillo (o conjunto de ellos), un adoquín o un sillar de piedra hasta el punto de dar la vida por estos. Los miles de esclavos o trabajadores que murieron construyendo la Muralla o masacrados junto al Muro están tan *presentes* “en espíritu” para sus descendientes, como los santos católicos ante cuyas imágenes de culto rezan a diario millones de creyentes.

El tercer ejemplo que mostramos (fig. 10) confirma la premisa, aunque sus connotaciones simbólicas son radicalmente opuestas. El ya derribado Muro de Berlín demostró que, a nivel *presencial*, su triste levantamiento en 1961 no sólo supuso la división física de una ciudad, sino que se

10.



19 En el noticiario de las 20.30 h. de la cadena televisiva *Tele 5*, emitido el 31 de octubre de 1996, se comentaba que, en menos de un mes, los deseos impresos por ordenador habían pasado de los 30 a los 2000 diarios.



La Kaaba es, según la tradición, un aerolito que el arcángel Gabriel (Yibril) entregó a Abraham (Ibrahim). Se dice que descendió a la Tierra *“más blanco que la leche”*, pero que los pecados de los hijos de Adán lo volvieron negro. Abraham y su hijo Ismael (Is-mail) la colocaron en la esquina oriental cuando terminaron de construir la nueva Kaaba. Debe ser besada con unción, pero nunca con adoración, por todos los peregrinos que accedan a ella. Cuando Mahoma la besó pronunció, según la tradición, las siguientes palabras: *“No olvido que eres una piedra y no puedes hacerme ni bien ni mal.”* También conocida como la famosa piedra de Alá, actúa como un imán atrayendo hacia ella a millones de musulmanes cada año, con la misma fuerza con la que las diosas de piedra de antaño atraerían, hacia las sagradas cavernas que las custodiaban, a los escasos humanos que poblaran el Occidente paleolítico, o en torno a la estatua de la Virgen de Lourdes se concentran en otra cueva, cada año, cantidades ingentes de personas que luego compran, embotellada, *“agua milagrosa”*.

**Para la gran mayoría de los humanos, la materia, sombra de la energía, transformada en escultura sagrada, también la proyecta.**

## 1.2 ARQUITECTURA UMBRÁTIL

El estudio del fenómeno religioso humano, de los dioses y creencias que han marcado, y marcan, a la Humanidad desde su origen, le llevaría a interesarse aún más por los ancestrales y *sombríos* santuarios primitivos y templos antiguos. Ya sabría, por la observación de la disposición mágico-religiosa del menhir Hell frente al altar de Stonehenge, como de cada monolito del cromlech, que las moradas de los dioses se orientan hacia la luz de las estrellas.

Analizaría el proceso de transformación de la caverna paleolítica en el dolmen neolítico o en los templos babilonios, egipcios, persas, griegos, etc. Vería a la Humanidad levantar la oscura materia hacia la luz del Sol y la de la Luna que rigen los días y las noches sobre nuestro planeta. Advertiría que la elevación del terreno iría alcanzando gradualmente mayor altura en la medida en que avanzaran las técnicas constructivas. Vería erigirse pirámides, auténticas montañas con caverna en su interior, como la pirámide maya de Kukulcán en la antigua ciudad de Chichén Itzá (México), a la que siguen acudiendo multitudes cada equinoccio de primavera a contemplar la serpiente de *luz* que el sol dibuja sobre la misma.

Le maravillaría el dominio de la magia *umbrátil* de los adoradores de Kin, el dios Sol, que se levanta sobre el altar donde se consume el ritual astronómico al que asisten, cada año en mayor número, feligreses y turistas:

*Los hay marcados por las playas de Cancún, indígenas paseando la merienda al hombro y representantes de sectas esotéricas que viven el fenómeno con el mismo éxtasis con el que los hombres del neolítico adoraban a la luna llena.*

*Alrededor de las tres empieza el espectáculo. Los rayos del sol, al incidir en una de las aristas de la pirámide escalonada, comienzan a dibujar en la escalera de la cara norte, envuelta en la sombra, siete triángulos. Sobre las cinco y media, las figuras geométricas se completan, uniéndose a una cabeza gigantesca de reptil, esculpida en piedra, que yace a nivel del suelo. Con un poco de imaginación el resultado se asemeja a una serpiente de luz. Se trata del descenso del dios Kukulcán, o de la serpiente emplumada, que baja a la tierra para anunciar el equinoccio. Pocos minutos después, con el ocaso, el dibujo desaparece, de arriba abajo, siguiendo el orden de la aparición<sup>41</sup> (Fig. 19).*



41 Robles, Daniel, “La voz de la piedra”, suplemento. El viajero, pág. 8, El País, 28-02-1999.

El autor comenta que este *“acto muy aplaudido”*, sólo puede malograrse por la aparición del aguafiestas Ik, dios de la lluvia, pero que si las nubes impiden observar el efecto lumínico-umbrátil, éste es perceptible, aunque pierde algo de definición, desde los quince días anteriores hasta los quince posteriores al equinoccio, la fecha de llegada de la primavera en la que se celebra, *“desde hace mil años”*, el final del invierno y la posibilidad de cultivar el maíz que garantizaba la supervivencia. →

erigió en el más patético signo del antagonismo Este-Oeste. Su *presencia activa* se generó por imposición y con una inmediatez temporal que nada tiene que ver con el proceso de siglos descrito en los primeros.

Aquí no se trata de un pueblo unido en torno a un muro, sino todo lo contrario: un pueblo dividido por un muro que necesitaban derribar para liberarse, física y mentalmente, tantas familias alemanas separadas, conciudadanos incomunicados y el resto de los europeos, a quienes el Muro dolió a distancia durante muchos años, por todo lo que representaba.

La República Democrática Alemana (RDA) nació como Estado atípico de la alianza político-militar de Europa oriental el 7 de octubre de 1949, en la zona de Alemania ocupada por la Unión Soviética, entre los ríos Oder y Neisse, siguiendo los acuerdos de las conferencias aliadas de Yalta y Postdam. Desde aquella fecha, el antagonismo con la República Federal de Alemania (RFA) se convirtió en un discurso ideológico de permanente reafirmación de la identidad de la Alemania socialista posterior a la Segunda Guerra Mundial. Su fundación fue la respuesta soviética a la constitución de la RFA, cuatro meses antes, en el territorio ocupado por los tres aliados occidentales: Estados Unidos, Reino Unido y Francia. También el posterior ingreso de la RFA en la Alianza Atlántica (OTAN) fue merecedor de análoga respuesta con la integración de Alemania Oriental en el Pacto de Varsovia creado pocos meses después.

Pese a que ninguno de los cuatro aliados de la coalición antihitleriana tenía programada esta escisión, la frontera creada entre ambos estados y el Muro, objeto de nuestro análisis, adquirieron el mismo nivel emblemático que la Gran Muralla y el Muro de las Lamentaciones, **pero mostrando el potencial negativo de lo material al servicio de un poder ilegítimo**, frente al espíritu nacionalista compartido.

Una construcción semejante no podía sobrevivir, pues le faltaba el proceso de identificación sujeto-objeto necesaria para su perpetuación. Pero los acontecimientos que tuvieron lugar cuando, tras el desmoronamiento del bloque socialista soviético, las dos alemanias decidieron su reunificación, aporta datos muy interesantes en materia *presencial*.

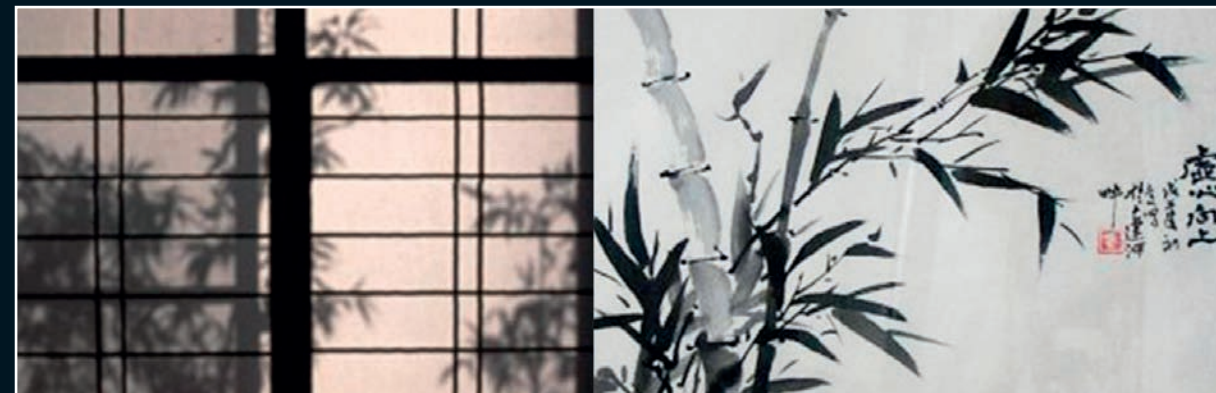
La escritora y periodista Rosa Montero reaccionaba, ironizando, ante la ocurrencia de una galería de arte estadounidense de trocear el Muro de Berlín y venderlo a norteamericanos adinerados, para que pudieran colocar como adorno de sus casas un *“coquetón metro cuadrado de guerra fría, el cemento más armado de la historia”*.

La insólita operación comercial, a juicio de Montero, residía en la gracia de mostrar las dos caras del Muro, diferenciadas ostensiblemente, por cuanto la parte occidental estaba repleta de *graffitis*, pintadas de protesta callejera propias de países con libertad de expresión, mientras que el lado oriental se mantuvo *“tan impoluto como el refregado suelo de un convento”*. La especulación capitalista de vender, no solamente porciones del Muro histórico, sino sucesivos fragmentos reconstruidos sustituyéndolos, una vez hubiesen adquirido suficientes pintadas, era criticada por la escritora, en los siguientes términos:

Nuestro ojeador de lo umbrátil contemplaría esta pirámide, con sus cuatro caras enfrentadas a los cuatro puntos cardinales, iluminadas por la luz solar o cubiertas de sombra según las fechas y el momento del día, y así al resto de pirámides que se yerguen sobre tantas zonas del planeta, como vértices del deseo humano de supervivencia física y metafísica, sofisticados menhires-antenas para la conexión de lo efímero, custodiado en sus cavernas interiores, con lo eterno; para que los rayos de luz solar, la serpientes de fuego como Kukulkán o el Uraeus egipcio, irradian al ser humano y le permitan resucitar como los ofidios a los que los mayas veían mudar sus pieles para renovarse. Entendería por qué flotan serpientes de oro, el metal del Sol, sobre las frentes de los faraones muertos, insuflando energía en las sombras de sus sarcófagos y que nuestros ancestros, seguramente, interpretaron los rayos como serpientes de luz divina.

No ya en los templos, también en el resto de edificios y, especialmente, en su propia “caverna privada”, su casa, **agudizaría los sentidos para percibir la interacción de la luz y de la sombra**, encontrando quizá en la penumbra el estado de equilibrio. Sin dejar de soñar con la vida más allá de la muerte, se procuraría las mejores condiciones posibles para su vida terrenal. Querría que su vivienda fuera un espacio donde conjugar lo funcional, lo estético y lo anímico, un espacio acogedor donde construir su vida íntima. (Fig. 20) Quizá aprendiera entonces a mirar su “caverna privada” con ojos orientales, y dotarla de la paz y del misterio con que Tanizaki concibe el espacio doméstico japonés, simple y umbrío: en realidad, la belleza de una habitación japonesa, producida únicamente por un juego sobre el grado de opacidad de la sombra, no reside en ornamentación alguna:

*Al occidental que lo ve le sorprende esa desnudez y cree estar tan sólo ante unos muros grises y desprovistos de cualquier ornato, interpretación totalmente legítima desde un*



Con esta celebración iniciaban la siembra; el equinoccio de otoño marcaba la cosecha. Siendo vital para su supervivencia el conocimiento de la dinámica solar, los mayas construyeron varias estructuras regidas por su avanzada geometría y sus mapas de ciclos solares. En la pirámide de Kukulkán, cuando el sol se ubica en el punto cardinal Este, se van formando triángulos de luz producto de la sombra que proyectan los nueve cuerpos o plataformas de la construcción. Esa sombra, conforme avanza el sol, recorre el muro deslizándose hacia abajo hasta aislar la franja de luz y unir la con una de las dos gigantescas cabezas de serpiente que, igualmente iluminada, custodia el arranque de la larga escalera. La pirámide de Kukulkán es la construcción más importante del lugar, con 60 metros de lado y 24 de altura, asemeja, para Robles, un “inmenso almanaque de piedra impregnado de creencias religiosas”. El pueblo que la erigió, procedente del centro de México, se fundió con los habitantes de Chicén Itzá:

*Cuenta la historia que en el año 987 llegaron conducidos por un jefe, con rango de dios, llamado Quetzalcóatl, que significa en náhuatl, la lengua del altiplano, “serpiente-pájaro quetzal”. En viejos textos, murales y canciones se le describe como un gran sabio instructor, de aspecto pacífico, rostro blanco, cabello rubio y barba espesa. Sobre su origen se han volcado todo tipo de teorías. Basándose en la serpiente, mito vikingo de la navegación, algunos historiadores le han atribuido un pasado danés. [...] Los mayas lo llamaron Kukulkán y lo incorporaron a su culto, como el dios de la dualidad, el señor de que integra el mundo de los opuestos. (ibidem).*

En el discurso ritual, es lógico asociar a Kukulkán con el equinoccio de primavera, el fenómeno astronómico en el que día y la noche empatan su duración. La palabra equinoccio proviene de los vocablos griegos euqus: igual y nox: noche, y del latín aequinoctium que significa “noche igual”. Supone, por tanto, la igualdad de contrarios, o su entendimiento; un equilibrio contrario a la situación del solsticio de invierno, en el que la permanencia de la noche es mayor que la del día, o el solsticio de verano, en el que la duración del día es mayor que la de la noche.

*“Pero el astuto proyecto se ha ido a pique: a los alemanes orientales se les han estrangulado los alientos al escuchar la oferta; el convertir su Muro en un vivero de cascotes de arte les resulta un ejemplo más de la decadencia de occidente, de la frívola inmoralidad capitalista”. Y así están las cosas, los unos escandalizados cual beatas, los otros dispuestos a vender en lonchas a su madre si es preciso. Recomendando a los frustrados negociantes que prueben con restos de metralla terrorista, objeto artístico que tendría una estupenda aceptación popular, máxime si se adorna con una pizca de sangre o de sustancia encefálica de víctima.”<sup>20</sup>*

Ciertamente, **la morbosidad del ser humano le induce a menudo a extremos ridículos**, pero a Montero se le escapaban matices *presenciales* en el caso del Muro de Berlín, que solamente comparte con el ejemplo de la metralla terrorista los aspectos puramente fetichistas. Ahí estuvieron, contra el pronóstico de nuestra autora, los fragmentos cortados del Muro, como monumento que los madrileños dedicaron en noviembre de 1990 a los vecinos de Berlín en el parque de la capital española que lleva el nombre de la ciudad alemana (fig. 11). Son tres trozos del Muro de dos toneladas de peso cada uno, que componen un conjunto escultórico sobre una lámina de agua en el parque de Berlín, emplazado en el distrito de Chamartín.



El entonces alcalde de Madrid, Agustín Rodríguez Sahagún, y el embajador alemán, Guido Brunner, presentaron el monumento como un signo de paz y de comunicación entre los pueblos. Lo mismo ocurriría en multitud de países del resto de Europa para los que, en la nueva era de su continente, los restos del Muro de Berlín pasaron a constituir un monumento de paz y solidaridad.

En las fechas referidas, un informativo municipal madrileño divulgaba la noticia de la inauguración del monumento, así como del cambio de simbología adquirida por los fragmentos de un muro que en su momento fue emblema de valores negativos. Dicho informativo recogía comentarios del alcalde de Madrid en torno a la construcción que “durante más de veintiocho años se había convertido en una muestra de la desconfianza entre los hombres, de la privación de libertad porque negaba la más elemental de todas las libertades, la de trasladarse, de moverse”.<sup>21</sup>

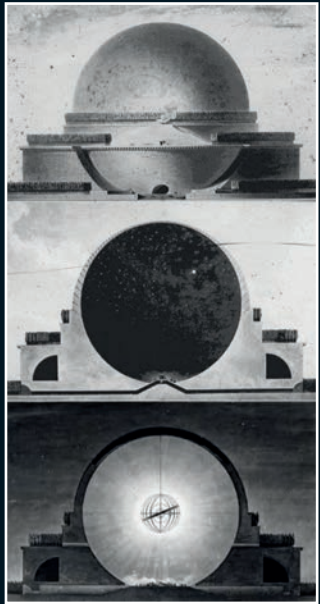
Sin embargo, al estado de *presencia activa-escultórica* que adquieren en este caso los fragmentos del Muro, dedicaremos especial atención

20 Montero, Rosa, “El Muro”, *El País*, 27-9-1986, contraportada, col.1.

21 *Villa de Madrid*, Informativo Municipal editado por el Ayuntamiento de Madrid, 16-30 de noviembre de 1990, núm. 176, pág.6.



21. Étienne-Louis Boullée.  
Cenotafio de Newton.  
El universo en la caverna.  
Templo cosmogónico  
de sublimación de la  
luz en la sombra.



punto de vista, pero que demuestra que no ha captado en absoluto el enigma de la sombra.<sup>42</sup>

Y aunque supiera, como Tanizaki, que “[...] algunos dirán que la falaz belleza creada por la penumbra no es la belleza auténtica”, también sabría contestar, como el maestro, que los orientales crean belleza “[...] haciendo nacer sombras en lugares que en sí mismos son insignificantes”, pues como dijera el japonés:

[...] creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de diferentes sustancias. Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite toda su fascinación de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra.<sup>43</sup>

La profundización en la magia de la sombra es, efectivamente, una tarea pendiente para la arquitectura occidental; aunque habría de recordarle al japonés notables precedentes para nuestra causa, pues pensaría que hasta el mismo Tanizaki está en deuda con el genial Boullée, arquitecto de la Revolución Francesa, que supo enfrentarse en su día contra el culto al clasicismo y lo arqueológico por el miedo al cambio y a la vida, para “hacer lo que la poesía no puede sino describir”, consagrándose a la arquitectura de las sombras<sup>44</sup> (Fig. 21).

Yarza Luaces le ilustraría sobre las “Pirámides y esferas semienterradas, sombríamente iluminadas, casi absolutamente despojadas, [que] constituyen los versos habituales de la

42 Tanizaki, Junichiro, *El elogio de la sombra*, Madrid, Siruela, 1995, pág.45.

En este ensayo de 1933, considerado entre las obras maestras de Tanizaki, el autor de *Hay quien prefiere las ortigas* (1955), *Las hermanas Makioka* (1957) o *La llave* (1961), muestra un concepto mágico de la sombra como clave para entender el arte de las lacas (decoradas con oro molido y realizadas para ser vistas en lugares oscuros) y las tintas japonesas, los trajes del 'teatro No' (“... el traje no era más que una parcela de la sombra, sólo una transición entre la sombra y el rostro”), degustar una comida “armonizada con la sombra” o buscar las pátinas de los objetos dignificados mediante veladuras que rehúyen los brillos.

Cuando un japonés culto elige una pintura dando importancia a su antigüedad y la pátina adquirida con el tiempo, lo hace a sabiendas de que una pintura reciente, aun realizada con tinta diluida y pálidos colores, puede llegar a destruir la sombra del *toko no ma*:

Cada vez que veo un *toko no ma*, esa obra maestra del refinamiento, me maravilla comprobar hasta qué punto los japoneses han sabido dilucidar los misterios de la sombra y con cuánto ingenio han sabido utilizar los juegos de sombra y luz.

[...] al contemplar las tinieblas ocultas tras la viga superior, en torno a un jarrón de flores, bajo un anaque, y aun sabiendo que sólo son sombras insignificantes, experimentamos el sentimiento de que el aire en esos lugares encierra una espesura de silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable.

En definitiva, cuando los occidentales hablan de los “misterios de Oriente”, es muy posible que con ello se refieran a esa calma algo inquietante que genera la sombra cuando posee esta cualidad” (op. cit. pág. 49).

Tanizaki se siente frente al fondo del *toko no ma* de un salón o una biblioteca (“adonde nunca llega la luz del sol”), como un brujo paleolítico ante la oscura pared mágica de un santuario primitivo, o uno de los esclavos de la Caverna de Platón frente al mítico muro, aprehendiendo el mundo desde las sombras e intuuyendo la luz no tanto desde los brillos como desde los reflejos (del latín *reflexus*, dicese, en la segunda acepción del diccionario de la Real Academia Española, del “conocimiento o consideración que se forma de una cosa para reconocerla mejor”).

La opacidad de los materiales, el silencioso vacío y la serena sombra que caracterizan la arquitectura japonesa, permiten acceder a la profundidad de los espacios significantes que ésta genera. El autor revela la clave del misterio que entraña un elemento como el *toko no ma*:

Pues bien, voy a traicionar el secreto: mirándolo bien no es sino la magia de la sombra; expulsad esa sombra producida por todos esos recovecos y el *toko no ma* enseguida recuperará su realidad trivial de espacio vacío y desnudo. Porque ahí es donde nuestros antepasados han demostrado ser geniales: a ese universo de sombras, que ha sido deliberadamente creado delimitando un nuevo espacio rigurosamente vacío, han sabido conferirle una cualidad estética superior a la de cualquier fresco o decorado. En apariencia ahí no hay más que puro artificio, pero en realidad las cosas son mucho menos simples (op. cit., pág. 50).

43 Op. cit., pág. 69. El autor explicará más tarde que la iluminación actual de las casas es suficiente para leer, escribir o coser, y que aumentarla siguiendo la tendencia occidental de sobreiluminación supone un auténtico derroche, con el que además se atenta contra todas las concepciones estéticas de la casa japonesa, pues se suprimen los últimos resquicios de la sombra (op. cit., pág. 87 de la 3ª edición consultada).

44 Valga el análisis del catedrático Joaquín Yarza Luaces, profesor del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, para acercarnos sin peligro a la “guillotina estética” de Boullée, en su artículo *Arquitectura revolucionaria y arquitectos de la revolución*, al que se puede acceder en [www.artehistoria.jcyl.es/arte/contextos/5079.html](http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/contextos/5079.html), en el que nos explica los valientes planteamientos del francés, en una época de “pervertidos cortesanos” y fórmulas obsoletas, que habrían de iluminar, por sombríos, todo el pensamiento arquitectónico desde entonces: →

al final de este hemisferio. Ahora nos interesa el que fuera Muro de Berlín en su mero estado de *presencia activa* antes de ser desguazado. Valga el caso, no obstante, para adelantar que, al igual que cada individuo puede vincularse en distintos grados con soportes materiales de elevada *carga presencial*, los estados recogen, e incluso monopolizan, testimonios materiales como vehículos de expresión o perpetuación de pensamientos y aconteceres. Emulando los sortilegios de antaño, los alcaldes de las ciudades contemporáneas pueden referirse a un montón de ladrillos, piedras o cemento, en términos mágico-póéticos como las pronunciadas por Rodríguez Sahagún frente a los referidos restos del Muro de Berlín: “Aquí en el marco del agua y colocados de la forma que están, permiten que circulen a través de ellos los nuevos vientos de libertad y solidaridad que soplan en el mundo”.

El acto referido transcurrió al cabo de un año de la apertura de las fronteras de Alemania oriental, cuando las portadas de todos los periódicos presentaron imágenes del Muro aún intacto, pero ilustrando titulares que, en tiempo presente, incluían la noticia: “Cae el Muro de Berlín”.<sup>22</sup> El hecho de que se diera al muro ya por derribado, viene a demostrar que prevalecía en el mismo el nivel simbólico sobre el tangible, pues ante la sola noticia de la apertura de fronteras, ya se le tiende a ver como desaparecido, falto de *presencia*.

A partir de ese momento el Muro era un cadáver en pie, y su desaparición física una simple cuestión de tiempo, trabajo e, incluso, negocio. Los mismos jóvenes que en Berlín Este se enfrentaron a la policía, en junio de 1987, para escuchar unos conciertos de rock que tenían lugar en Berlín Oeste, gritando a coro y por millares “¡El Muro debe caer!”, aparecían en los medios informativos a lomos del muro en cuestión, junto a sus hermanos del otro lado, demoliendo tan odiado símbolo a golpes de mazo, martillo, alcotana y toda suerte de herramientas aptas para arrancarle pedazos.

Pero, precisamente por la primacía aludida del nivel simbólico sobre el tangible, la “muerte física” del muro no había de suponer su *desaparición presencial*, pues ya hemos dicho que esta no depende tanto, en último término, de su comparecencia física como del diálogo sujeto-objeto que tiene lugar cuando atribuimos a cualquier cosa una significación que trasciende su elementalidad ontológica. Así podemos comprobarlo en el hecho de que el Muro de Berlín sigue presente desde su demolición como un *fantasma* o *sombra invisible* que aún divide a dos Alemanias que necesitaban algo más que la demolición de una frontera artificial para recuperar una patria común en la que la igualdad fuera tan tangible como simbólico el muro que pretendía imposibilitarla.

Resulta muy ilustrativo a este respecto el artículo “Los invisibles muros de Berlín” que publicara en octubre de 1994 el “enviado especial” de

22 La sentencia, en tiempo presente, de la caída del Muro, fue coincidente en los diarios madrileños, encabezando sus portadas como la noticia más reseñable. Así aparecieron “CAE EL MURO DE BERLIN”, “CAE EL MURO DE BERLIN, TRAS LA DECISION DE LA RDA DE ABRIR TODAS SUS FRONTERAS CON OCCIDENTE” y “CAE EL MURO DE BERLIN” como titulares de los diarios “Ya”, “Diario 16” y “ABC”, respectivamente (viernes 10 de noviembre de 1989).



*poesía arquitectónica de Boullée*". Le presentaría al arquitecto de la Revolución Francesa como un auténtico adepto de *magia umbrátil* del que tomar ejemplo:

[...] *dibujó con sombras las sombras, construyó el vacío, lo infinito, incluso con su célebre Cenotafio a Newton, pretendió, como él mismo señalara, construir "la luz de una noche pura". Su defensa de la especificidad de la arquitectura, atenta, no a la tradición, sino a la Naturaleza y a la Razón, a la Poesía, a sus sublimes dimensiones, que hacen parlante, elocuente, un proyecto, permitieron a Boullée encerrar revolucionariamente su idea de la arquitectura en el papel. Papel que como hojas volanderas o pasquines acompañaron no sólo la arquitectura de la Revolución Francesa sino toda la arquitectura moderna.*<sup>45</sup>

No ya hablando de los umbrales de edificios emblemáticos, sino de sus mismos exteriores, bien podría sorprenderle con la yuxtaposición de cubos con alternancia volumétrica con que resolviera el español Juan de Villanueva las fachadas del Museo del Prado; también con la obsesión de los arquitectos por representar en sus proyectos las *sombras* en siglos posteriores, demostrando que, al menos, los efectos de las *sombras* externas de los edificios y la contribución de éstas en la armonización del aspecto exterior de los mismos, es ya una de las preocupaciones a las que se enfrentan cuantos incorporan nuevas construcciones en el abigarrado paisaje urbano contemporáneo, que debieran reflejarse pronto en análisis especializados. Así lo entienden especialistas como José Enrique García Melero que declaró en su día, como campo inédito para una tesis doctoral, el vacío teórico sobre la que calificó como *"arquitectura de las sombras"*.<sup>46</sup> También nuestro neófito en *magia umbrátil* recordaría esta advertencia sobre la magnitud de tal vacío al visitar, años más tarde, en itinerancia por España, la exposición de fotografía arquitectónica *"La arquitectura sin sombra"*,<sup>47</sup> en la que siete artistas de esta especialidad fotográfica captaron imágenes de edificios de arquitectos de la talla de Mies van der Rohe, Le Corbusier, Walter Gropius, Tadao Ando, Frank Lloyd Wright, Norman Foster, etc. Como ya asumiera las máximas de Tanizaki, podría ahora entender que el autor más prolífico de esta muestra, el también japonés Hiroshi Sugimoto, desenfocara intencionalmente los espacios para evidenciar el vacío de los mismos, mientras otros fotógrafos como Jeff Wall y Andreas Gursky, únicos que incluyeran personas en sus imágenes, lo hicieran tal y como Manuel Falces escribiera con respecto a una imagen del gran hotel norteamericano Time Square, retratado por el segundo:

[...] *se diluyen los huéspedes y el personal cuya presencia desdibujada y aislada los hace parecer figurantes de una escenificación surrealista"; al tiempo que indicara que "[...] un desconcertante monumento de 180 metros de altura [el Shangai Bank, de Norman Fóster] con el horizonte de la isla de Hong Kong como telón de fondo se convierte en una auténtica catedral de luz.*<sup>48</sup>

En su exploración entre **las arquitecturas umbrátil y lumínica**, habría de leer monografías como la que John V. Mutlow dedicara a Legorreta Arquitectos, firma de Ricardo Legorreta (1931), de México, afirmando que su obra, paradigmática de la imagen

[...] *Una arquitectura que sólo parecía posible "poniendo en obra la Naturaleza", como él [Boullée] decía en su tratado. Una arquitectura que, por esos motivos, él quería "parlante y con carácter", pero no se trata ya de hablar con las palabras del clasicismo o la arqueología, sino con la geometría, con la figura, con la dimensión, con la luz y con la sombra: se trataba, para Boullée, de "hacer lo que la poesía no puede sino describir". Por eso inventó, y lo escribía orgulloso, la arquitectura de las sombras y la Arquitectura "ensevelie" (enterrada), y las hizo secundar sus pirámides, sus conos, sus metáforas babélicas, sus cubos, sus esferas, sus muros casi siempre desnudos, para que la luz o las sombras pudiesen resbalar por ellos, y los convirtió en monumentos: palacios, cárceles, puertas de ciudad, edificios conmemorativos, cenotafios, templos, etc. y los aumentó de escala, dotando de carácter urbano a un solo edificio.*

45 Yarza Luaces, Joaquín, fuente cit.

46 García Melero, José Enrique, 'El control de la arquitectura española: la comisión de arquitectura [1786-1808]'; conferencia impartida en el curso de verano La formación de los lenguajes artísticos. Control, persistencia y ruptura en el arte de la modernidad [siglos XVIII-XX], organizado por el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, en Segovia [8-12 de julio, 1996]; Director del curso: Víctor Nieto Alcaide.

47 "La Arquitectura sin Sombra". Fotografías arquitectónicas de Balthasar Burkhard, Günter Förg, Andreas Gursky, Cándida Höfer, Thomas Ruff, Hiroshi Sugimoto, y Jeff Wall. Centro Andaluz de Arte contemporáneo. Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas. Avenida de Américo Vespucio, 2. Isla de la Cartuja. Sevilla. Febrero/marzo de 2000.

48 Falces, Manuel; "Retratar la Arquitectura sin Sombra", El País (suplemento Babelia, pág. 18), 18-03-2000.

un diario madrileño para la observación del proceso electoral de la recientemente unificada Alemania.<sup>23</sup> Miguel Ángel Villena relataba que los ciudadanos de la capital, que apenas cinco años atrás derribaron *"casi con uñas y dientes"* el muro que les había separado durante 28 años, tenían el mismo aspecto y hablaban el mismo idioma, pero no eran iguales en absoluto. Lo mismo comentaba del entorno significativo: *"... los bloques grises del realismo socialista al Este y los luminosos anuncios de multinacionales al Oeste, los carteles electorales de los ex comunistas en el sector oriental y los mítines del canciller Helmut Kohl en la zona occidental demuestran bien a las claras que invisibles muros recorren todavía la geografía de la capital alemana"*.

Villena suscribía las palabras de Gerd Novakowski, responsable de información local del diario berlinés Tageszeitung cuando denunciaba la falta de identidad conjunta, y aseguraba que el Muro seguía existiendo porque los vecinos vivían encerrados, como antaño, en sus antiguos barrios sin apenas contacto los unos con los otros. Aunque era cierto que se iban aproximando los niveles de vida, el proceso transcurría muy lentamente.

Estamos, por tanto, ante un caso de *presencia* emblemática, aún en la ausencia, que analizaremos más adelante bajo el calificativo de *presencia evocada*. Dicho *modo de presencia* atenderá al poder de significación del objeto independientemente de su comparecencia física desligando, por tanto, los niveles real y *presencial*.

Cuando Villena comenta que *"Además, los habitantes de la capital siguen resistiéndose a saltar el invisible muro que los ha separado y marcharse a vivir al otro lado"* no hacía sino expresar en clave lingüística el mismo concepto plástico que estudiaremos como *evocación presencial* y que nos remonta a la idea histórica de "doble" (que analizamos en el hemisferio derecho) por la que no ya un sujeto sino un objeto, como en este caso, posee **una dualidad que implica a un mundo corpóreo y a otro inmaterial**.

El "muro invisible" al que el periodista se refiere es el "alma" o "*sombra*" del muro tangible al que rebasa en *permanencia*.

Y de igual manera que un gangrenoso se aferra al miembro infectado, aun a sabiendas de que su conservación le perjudicaría, o sufre temporalmente sensación de dolor de dicho miembro tras su amputación, cuando un pueblo se libera de una *presencia tangible* de esta magnitud suele persistir en el dolor a pesar de la cura. El colectivo humano padece un trauma psicológico similar al llamado "síndrome de

23 Villena, Miguel Ángel, "Los invisibles muros de Berlín", *El País*, 13-10-1994, pág. 8. Con el subtítulo El Este y el Oeste siguen presentes en la vida cotidiana de la antigua y futura capital alemana' este artículo, redactado en típica clave periodístico-simbólica, confirma que los seres humanos seguimos idénticas pautas que las de orden mágico que reinaban en las ancestrales sociedades aún cuando en el nivel consciente nos manifestemos como descreídos de las mismas. Puede observarse un ejercicio más sutil de "muro invisible" como símbolo de frontera socio-política, en Khader, Bichara, *El Muro invisible*, Madrid, Icaria, ("Más madera"), 1ª ed. 1995. El autor, Director del Centro de Estudios e Investigaciones sobre el Mundo Árabe Contemporáneo, nos habla del mar Mediterráneo como un muro que separa a los países árabes de la realidad occidental, y viceversa, cuando todo mar es, en esencia, espacio abierto por el que las distintas culturas intercambian algo más que divisas.

arquitectónica del México institucional, “[...] *ha recreado la misma textura áspera de sus muros y la penumbra de sus recintos austeros, grávidos de luz y sombra*”;<sup>49</sup> o la que Manuel Larrosa escribiera sobre el arquitecto Fernando González Cortázar (1942), de quien Adela García-Herrera dijera que “[...] *reivindica la interacción entre arquitectura y escultura, y se presenta a sí mismo como ‘monumentalista’, en una persecución incansable de la esculturización de la arquitectura y de la arquitecturización de la escultura*”.<sup>50</sup> Igualmente, sería de su interés el volumen que la editorial Electa dedicara al arquitecto portugués Souto de Moura, que hablara de los muros como “[...] *trozos de piel, materia necesaria para cualquier operación plástica. Los muros hoy están desapareciendo, son una especie mineral en vías de extinción*”, y por ello reivindicara su recuperación, tal y como señalaba el periodista Delfín Rodríguez en 2003:

*Sabe que Italo Calvino hizo decir a su barón rampante que cuando se levanta un muro siempre hay que pensar en lo que queda fuera. Souto de Moura lo hace, pero también en lo que aparece y se revela dentro, en lo que guarda el muro, en los rincones de sombra breves de lo interior. Por eso ata muros y volúmenes a la luz, al paisaje y se cuida con mimo de las ventanas y las puertas, de los umbrales, de los lugares de transición de la luz y de las sombras.*<sup>51</sup>

La reflexión arquitectónica desde lo esencial, habría de recuperar **la mágica conexión que mantuvieron los habitats y santuarios de antaño con la luz** del sol y la **sombra** de la caverna que, de forma más o menos consciente, subyace en el quehacer de todos los grandes arquitectos de la historia. Para afrontar los nuevos retos de la arquitectura contemporánea, nada mejor que partir de lo necesario para no perderse en lo anecdótico o lo espectacular.

Mentes abiertas como la de Oscar Newman podrían alertar de los excesos caligráficos, del empalagamiento de la forma y del “más difícil todavía” en que puede terminar el ensimismamiento tecnológico y la especulación ingenieril de la arquitectura.

En 1959, su conferencia de Clausura del Congreso de Otterlo “Nuevas Fronteras de la Arquitectura”, fue un jarro de agua fresca en un desierto cegado por la luz, y cuajado de espejismos arquitectónicos:

*He tenido la fortuna de observar los proyectos y el trabajo de las personas que están aquí, y he visto que casi todo el mundo comenzaba con la solución del problema, una vez expuestas las condiciones en las que se había hecho el diseño. Pero creo que puedo decir con libertad que muy pocos han comenzado con una especie de percatación, de comprensión del problema, para luego insertar el diseño como una extensión natural de aquél, como algo circunstancial; porque yo creo realmente que el diseño es algo circunstancial. Creo que una persona debe percatarse de algo, comprenderlo, antes de tener el aliciente, dentro de sí, para diseñarlo. Creo que hay mucha gente en nuestra profesión que confía plenamente en el diseño real y muy poco en el modo de pensar lo que una cosa quiere ser, antes de intentar desarrollar el diseño, que es la solución del problema.*<sup>52</sup>

Newman, quien definiera la arquitectura como la “*creación meditada de espacios*”, aprovechaba la ocasión para completar su visión de la misma:

*Yo creo que un espacio arquitectónico es aquél en el que queda patente cómo está hecho; se han de ver los pilares, se deben ver las vigas, y se deben ver los muros, las puertas o las cúpulas en el propio espacio que se llama ‘espacio’.*

49 V. Mutlow, John, *Legorreta Arquitectos*, Gustavo Gili México, México, 1998.

50 En capítulos posteriores nos referiremos a esa tendencia de acercamiento entre ambas disciplinas, analizando una tendencia actual arquitectónica que pasa por la creación de “*esculturas habitables*”.

51 Rodríguez, Delfín, “A ambos lados del muro”, Blanco y Negro Cultural, ABC, pág. 35), 8-11-2003. Rodríguez cita, además, la atención de Soto de Moura hacia la “*inaudita nostalgia de las imágenes*”, en la que W. Benjamin encontrara un rincón de “*sombras breves*”: “*Sabe [Soto de Moura] que Benjamin, en el texto mencionado, había escrito que la luz del mediodía empuja a las sombras hacia contornos netos, precisos, y así levanta muros y arquitecturas, [...]*”.

La que algunos autores han querido proclamar como escuela de Oporto, en un intento de agrupar en feliz trilogía a Souto de Moura con sus colegas lusos F. Távora y A. Siza, (ellos se niegan a ser identificados así), constituye para Rodríguez una “*filigrana casi invisible [que] vincula la obra de estos tres arquitectos, aunque sus poéticas individuales sean también muy diferentes. Pero una sombra breve cruza por sus arquitecturas como hecho constructivo, como luz, como geometrías levemente fluctuantes, [...]*”.

52 Newman, Oscar, Charla en la clausura del Congreso de Otterlo: *New Frontiers in Architecture: CIAM in Otterlo 1959*, Universe Books, Nueva York, 1961, págs. 205-216.

Estocolmo”: **insiste en perpetuar la sombra** de aquello que le hizo daño, ya sea en clave de recordatorio, por el deseo de no volver a la situación traumática, o bien por la dependencia psicológica de aquello que le ha perjudicado.

Así lo constatamos en el caso del Muro cuando, el 9 de noviembre de 1994, las autoridades alemanas conmemoraron en Berlín los aniversarios de la caída del Muro —hacía ya cinco años— y el de la ‘Reichskristallnacht’, la triste noche de los pogromos nazis contra los judíos, en 1938.

Tanto el presidente federal, Roman Herzog, como el canciller germano, Helmut Kohl, ensalzaron el “*valor y la voluntad de libertad*” de los ciudadanos del Este de Alemania, cuya espontánea y pacífica manifestación desató la reacción en cadena que acabó con la dictadura comunista en la ya extinta República Democrática Alemana.<sup>24</sup>

Entre los escasos actos celebrados al aire libre, tuvieron lugar la colocación de coronas de flores ante las cruces de los fugitivos que cayeron abatidos al pie del Muro, la apertura de vías de comunicación entre los antiguos sectores de la ciudad y una fiesta popular en el barrio de Wedding.

Pero el que nos remite a nuestro *análisis presencial* es el de la colocación de una banda de cobre que habría de recorrer los 165 kilómetros del trazado del desaparecido Muro en torno al sector occidental de Berlín, para permitir en el futuro reconocer los lugares que atravesó la línea divisoria.

Semejante esfuerzo por preservar tan viva la memoria y la *presencia* del Muro sólo encuentra sentido en claves como la que aquí proponemos para la decodificación de imágenes significantes.

Tal y como ocurría en la antigüedad, no es raro que ante la transcendencia de ciertos monumentos arquitectónicos o escultóricos haya personas o colectivos que quieran aprovecharse de las propiedades mágicas de los mismos. Artistas, filósofos o comunicadores como los políticos acuden a diario a elementos de gran *carga presencial*, con mayor o menor legitimidad según la causa que les guía y la oportunidad —o el oportunismo— del momento que eligen para cada intervención.

Podemos enunciar dos ejemplos que resumen, por contraste, las posibilidades de aprovechamiento icónico del Muro, desde las que

24 Herzog apeló al pueblo alemán para que no olvidara la noche en la que, cinco años atrás, condenó al Muro al derribo; toda vez que le increpara para que aún luchase por acabar con las diferencias que separaban todavía a los ciudadanos del Este y del Oeste. Destacadas personalidades del espectro político, económico y cultural alemán participaron en un debate en el salón de plenos del Parlamento prusiano para analizar el momento histórico de la caída del Muro y el inminente proceso de reunificación. A este acto, organizado por la Sociedad Alemana, asistieron varios miembros del Gabinete de Kohl, como el ministro de Exteriores, Klaus Kinkel, o el experto socialdemócrata en asuntos del Este, Egon Bahr, que coincidieron con el resto en el carácter inesperado e imprevisible del acontecimiento que, según todos los analistas allí reunidos, acabó con la ‘guerra fría’.

El “*gesto histórico*” de la manifestación juvenil, con la consiguiente demolición del Muro, no se planteó como efecto sino como causa; en vez de una consecuencia del proceso de acercamiento de las dos partes de un pueblo dividido, la caída del Muro aparecía prácticamente como el detonante del mismo.



*Si tratamos de pensar en cómo podemos encontrar puntos de partida en la arquitectura, vemos que es muy fácil afirmar que un espacio en arquitectura es aquél en el que queda patente cómo está hecho; y que la introducción de un pilar o cualquier otro recurso para hacer una cubierta se piensa ya desde el punto de vista de la luz, y ningún espacio es realmente un espacio arquitectónico mientras no tenga luz natural.<sup>53</sup>*

*[...] La luz artificial no ilumina un espacio arquitectónico, porque dentro de éste se debe apreciar la hora del día y la estación del año; los matices de todo esto no tienen comparación con el tiempo único de una bombilla eléctrica. Es ridículo pensar que una bombilla eléctrica puede hacer lo mismo que el sol o las estaciones. Y esto es lo que nos proporciona una sensación real del espacio desde el punto de vista arquitectónico: su luz natural. Luego, de noche, ese espacio se convierte en otro totalmente distinto. Y una constatación de todo esto nos dice incluso que no deberíamos tener luz eléctrica donde entra el sol, porque es ridículo tratar de imitarlo. ¿Por qué no hacerlo enteramente distinto? Dejemos que nuestras arañas luminosas se permitan toda clase de alegrías cuando es de noche.*

*He oído teorías acerca de poner lámparas donde llega la luz natural, pero qué ridículo resulta en realidad aplicarlas cuando se piensa en unos espacios que se sirven del sol, de la luz del día; esto es verdaderamente maravilloso.*

*[...] Hacer espacios es hacer luz al mismo tiempo. Cuando se destruye la luz, se destruye el ritmo y se destruye la música; y la música es importantísima para la arquitectura.*

*La preforma es una forma arcaica. En la preforma hay realmente más vida, más datos sobre lo que puede venir después, de lo que puede alcanzar cualquiera que se aparte de ella o picotee en ella. En la preforma —en el comienzo, en la primera forma— hay más fuerza que en cualquier otra cosa que la siga. Y yo creo que si penetra en nuestra mente —no sólo en la mía—, hay mucho que aprender de esta idea, de lo que puede significar para nosotros, porque yo estoy verdaderamente preocupado por las cosas bellas que actualmente tenemos a nuestro alrededor.*

*Estoy preocupado por la torre Seagram. Es una hermosa dama de bronce, pero está completamente encorsetada por dentro; lleva corsé desde la primera hasta la decimoquinta planta, pero no se puede ver ese corsé. Es una hermosa dama de bronce, pero no es auténtica; no tiene esa forma por dentro.<sup>54</sup>*

Esta visión de la torre Seagram como “hermosa dama de bronce” que rinde culto a la apariencia en perjuicio de la realidad, de lo esencial, y que resulta proverbial para plantear el debate sobre **la “esculturización de la arquitectura”**, permitía a Newman afianzar su discurso desde el ámbito escultórico en el que la ‘preforma’ puede ser una ‘proto-forma’, la forma antes de que aparezca la belleza tal y como la conocemos, no bella quizá para el observador pero sí para el artista:

*Pensemos un momento en la escultura. Los griegos, en su escultura arcaica (y por supuesto en la escultura que vino después también, pero no tanto como en la arcaica), simbolizaban aspectos del hombre indicando imágenes del hombre. El torso era realmente un servidor siempre disponible —no tenía problemas pulmonares—, era algo que siempre servía. Los brazos siempre eran competentes. Los ojos podían no ver, pero podían ver para siempre.*

*Era este aspecto lo que se captaba nitidamente. El casco de un guerrero arcaico era más heráldico que útil. El guerrero no podía ir a una batalla con él, enseguida le habrían golpeado en la cabeza; no podía caminar con él. Pero no era ésa la cuestión. El escultor se daba cuenta de que estaba indicando, simbolizando, algo constantemente. Éste era el aspecto importante: que la escultura sabía que no estaba indicando el hombre en absoluto.*

*Más tarde, los escultores pensaron en ser perfectos: “Mira qué feos son los brazos de la señora, y mira qué desproporcionado es este torso”. Con ello malinterpretaron ese*

53 Para nuestro discurso es esta una consideración crucial, pues implica que la caverna primitiva, el santuario ancestral, no es un espacio propiamente arquitectónico sino mágico-escultórico tal como lo plantearemos más adelante, desde la nueva visión de la escultura en la que lo objetual no es el fin, sino el medio de significación de lo espacial.

54 Newman, Oscar, *ibídem*.

comprometen sólo con el amago, por cuestionar o arremeter en los momentos difíciles contra lo que esta construcción significara, hasta las que únicamente pretenden el reconocimiento social, o la ventaja política en situaciones propicias, autoinvertidos los “oficiantes” como sacerdotes de templos, fragmentos o ruinas de los mismos, sillares, ladrillos o cualquier otro objeto fetichizado.

En el primer supuesto, ¿qué mejor referente que el proyecto de Gordon Matta-Clark de traspasar el Muro en 1989? Varios años antes de que los jóvenes berlineses se agruparan para asaltarlo, este artista marginal, un paradójico “arquitecto demoledor”, conspiraba para horadarlo a título individual cuando fue invitado a participar en la exposición titulada “Soho/Berlín-Berlín/Soho”.

Cuando Matta-Clark propuso perforar el mismo Muro de Berlín, los comisarios alemanes telefonearon alarmados a su galerista, Holly Solomon, para que le hiciese desistir de tan peligroso propósito.<sup>25</sup>

Así se frustró este “atentado *presencial*” en clave mágica por el que, a través de un muro, un hombre pasaría de la Alemania libre a la secuestrada por una acción corta en el tiempo y el espacio, pero suficiente para evidenciar una aberración histórica y geográfica, aún a costa de recibir aplausos en un lado y disparos en el otro.

Como contrapunto a este talante, cuando lo único que se busca son los aplausos —una vez concluida la amenaza de los fusiles— **resultó lamentable, aunque ilustrativa**, la gala de oportunismo político y *presencial* que hizo un presidente de Estados Unidos cuando el Muro acaparaba, con sus estertores, la atención mundial.

En editorial alusivo a las manifestaciones juveniles en Berlín Este, el diario español El País reflejaba un duro comentario al respecto:

*Analizando el trasfondo de estas manifestaciones juveniles, en el Este y en el Oeste, aparecen rasgos comunes interesantes. En torno a temas distintos, se perfila un común rechazo de los “grandes principios”, tantas veces cargados de hipocresía, con los que las autoridades, aunque sea en nombre de ideologías contrarias, justifican acciones que entorpecen el derecho de los ciudadanos a decidir sus preferencias individuales.*

*En ese orden, el viaje del presidente Ronald Reagan a Berlín Oeste ha sido un ejemplo perfecto de instrumentalización del problema del Muro para objetivos que no tienen nada que ver ni con esa ciudad, ni con Alemania, ni con las exigencias de una política internacional responsable. Esa visita ha sido un montaje para la televisión, con el muro y la Puerta de Brandenburgo para dar garra a la propaganda del presidente. Alemania solamente ha aportado decorado y extras. Los organizadores del ‘show’, conociendo el sentir de los berlineses, rodearon a Reagan de un verdadero ‘cordón sanitario’. En el acto en el que habló, los asistentes fueron cuidadosamente seleccionados”.<sup>26</sup>*

25 Holly Solomon, que entonces consiguió disuadir a Matta-Clark, confesó con el tiempo haberse arrepentido de lograrlo, por estimar que para el artista, fallecido a los dos años de aquello, la muerte a los pies del Muro hubiera sido mucho más digna e idónea que aquella a la que le condenó su enfermedad de estómago que, según sus amigos más allegados, le afectó como resultado de la somatización del suicidio de su hermano.

26 *El País*, 15-6-1987, pág. 12, col. 3.

*espíritu —el comienzo, de donde parte realmente la escultura— que era la simbolización de algunos aspectos de las constataciones del hombre. Y usaron el hombre porque estaban muy preocupados por él.*

*Entonces, ¿cómo hacerlo en la arquitectura? Bueno, ya he tratado de explicar, diciendo lo que era un espacio, lo que una cosa quiere ser. Hoy en día hay nuevos problemas, unos problemas tremendos que los arquitectos no han afrontado porque están pensando en las formas exteriores; están pensando en toda clase de cosas superfluas antes de llegar a esa clase de constatación de lo que un espacio realmente quiere ser<sup>55</sup>.*

Con seguridad, a nuestro estudiante de la sombra en la arquitectura le convencerían los planteamientos de este arquitecto para la ejecución de una “sencilla composición” como el campus de una universidad, que para él era “realmente una sinfonía”. Entendía que un campus universitario es un ámbito de espacios que pueden comunicarse mediante caminos para pasear, con protección, en el que tienen que coincidir, por necesarios, espacios altos y espacios bajos, y ofreciendo a cada usuario “el lugar en el que poder hacer lo que quiera hacer”. Comentó que, durante la construcción de un laboratorio de medicina, entendió que el aire que se respirase nunca debería entrar en contacto con el aire que se expulsara, y comentó que los científicos son como los artistas y como los arquitectos:

*[...] no les gusta trabajar como lo hacen en el MIT, en pasillos identificados con nombres. A los científicos les gusta trabajar en una especie de estudio, un lugar que puedan considerar propio y donde puedan estar con sus colegas resolviendo un problema; lo encuentran muy apropiado si ese espacio suyo es una especie de callejón sin salida, y no una zona de paso, o un lugar donde se construiría un túnel, o el sitio donde se accede el ascensor, o donde están los conductos de instalaciones; porque de este modo se limita el espacio, y los científicos ni siquiera pueden llevar a cabo sus experimentos, porque su espacio siempre está ocupado por instalaciones que están en medio.*

*En el edificio de Investigación Médica de Pensilvania, introduje en el propio estudio ciertas características que permiten tener oscuridad y luz, no bajando y subiendo las persianas, sino sencillamente dotando al edificio de lugares naturales donde hay oscuridad y lugares naturales donde hay luz [la solución fue la conciliación de la luz y la sombra]<sup>56</sup>.*

Otro ejemplo que puso es el de su propia galería de la Universidad de Yale, en la que veía “aspectos que están muy bien”, pero también graves errores de planteamiento:

*Si tuviese que construir una galería ahora, realmente me preocuparía más por esos espacios del edificio que el director no usa libremente como él quiere. En cambio le ofrecería espacios que estuviesen allí y que tuviesen ciertas características intrínsecas. Así el visitante, debido a la naturaleza del espacio, percibiría determinado objeto de un modo completamente distinto. El director tendría a su disposición toda una variedad de modos de iluminación (por arriba, por abajo, por pequeñas rendijas, o por cualquier otro método que quisiera), de forma que entendiese que lo que había era realmente un ámbito de espacios donde se podían exponer cosas de diversas maneras.*

*Yo diría que los espacios oscuros también son esenciales. Pero para ser fiel al argumento de que un espacio arquitectónico debe tener luz natural, diría que un espacio oscuro debe tener una abertura lo suficientemente grande como para que la luz entre y nos revele lo oscuro que es en realidad: he aquí la importancia de tener luz natural en un espacio arquitectónico.*

El ámbito arquitectónico, que podría luego albergar a la pintura, a la escultura o a la música, según su discurso se conocía mejor “cuando se pueden tocar los muros de sus límites, cuando sabemos que hemos alcanzado ese punto en que, una vez atravesado el muro, estamos en un ámbito distinto. Cuando somos capaces de tocar sus límites —no las limitaciones, sino los límites, sabiendo hasta dónde podemos llegar—”. La esmerada atención de Souto de Moura en el planteamiento de las ventanas, de las puertas y de los umbrales, de **los lugares de transición de la luz y de las sombras**, en su arquitectura, o el cuidado que también hemos observado de los mismos en Junichiro Tanizaki, encuentran en estas

<sup>55</sup> Newman, Oscar, *ibidem*.

<sup>56</sup> Newman, Oscar, *ibidem*.

Pero los norteamericanos no necesitan salir de su país para encontrar muros de elevada carga simbólica y presencial. Otro de sus presidentes, Bill Clinton, se mantenía en forma corriendo todas las mañanas por los jardines del Mall, próximos a la Casa Blanca, en cuyo césped se halla semihundido un emblemático muro de mármol negro en el que están grabados los nombres de las víctimas de la guerra de Vietnam.

Actualmente, los familiares de los muertos siguen acudiendo ritualmente a visitar este muro. Su peregrinación hasta él desde multitud de estados y países, así como la tradición de calcar el nombre de un familiar querido grabado en el muro, se corresponde con ritos mágicos ancestrales que arrancan desde el megalitismo; posteriormente se traducen judaizados en la incrustación de plegarias en el Muro de las Lamentaciones, en el islámico peregrinar a la Meca, en el iniciático Camino de Santiago y tantas otras peregrinaciones a **elementos “sagrados” que persisten hoy en día**.

Pero centrándonos de momento en el ejemplo del muro, vemos cómo en todas las culturas, tanto las más antiguas como las más modernas *presenciales* desarrollan y mantienen ritos por los que un elemento simbólico, como el Muro del Mall adquiere mayor significación cada día. Dicha significación se universaliza y atemporaliza siguiendo pautas *histórico-presenciales* que se irán evidenciando, en el ámbito escultórico, en capítulos posteriores.

El potencial emblemático del muro cataliza los procesos de identificación con el mismo por parte del colectivo humano. El hecho de que para la construcción de un muro se necesite el esfuerzo aunado de un equipo o, en casos como la Gran Muralla, el trabajo de millones de personas, dotan a menudo a este elemento material de elevada *carga presencial*.

Para ciudades con casco histórico amurallado, defender y conservar sus murallas es defender y conservar su historia, sus señas de identidad. Podemos observar en España ejemplos honrosos en Toledo, Ávila, Tarragona, etc. También luchas abiertas, no al pie de las murallas como en el Medievo, sino en *pro* de las mismas, como la batalla que sostuviera el Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia (COAG) ante la Dirección General de Bellas Artes y los organismos autonómicos gallegos responsables del patrimonio artístico para que se declarasen “bien de interés cultural” los restos de las murallas de la Coruña, que se descubrieron en las excavaciones del aparcamiento subterráneo de la Plaza de María Pita (octubre de 1985).

Cada vez que en una ciudad “emergen” del pasado muros de singularidad *histórico-presencial*, desafían con su inmovilidad la trepidante dinámica moderna del tráfico y los tubos de escape, y se enfrentan a menudo con las servidumbres del hacinamiento característico de nuestras ciudades, cuando no con ambiciosos intereses de proyectos especulativos.

La *carga presencial* de las murallas históricas hace de éstos soportes simbólicos para toda suerte de reivindicaciones. Por ello es fácil ver a miembros de organizaciones expertas en llamadas de alerta social, como Green Peace, encadenados a murallas para que éstas contribuyan



palabras nueva dimensión filosófica aplicable no sólo al diseño arquitectónico integral, sino para la posibilidad de la conciliación, en equilibrio, de la *luz* y de la *sombra* humanas. En la arquitectura, el muro se manifiesta como la frontera entre la *luz* y la oscuridad, constituyendo los vanos posibilidades de conexión imparcial entre contrarios.

Ahora bien, lo que nunca hubieran podido imaginar Boullée, Tanizaki o Souto de Moura es que **la arquitectura amalgamaria la sombra y la luz en el propio muro, no siendo éste ya frontera entre ambos extremos, sino penumbra compartida**. Quizá sí pudiera atisbar Newman, por su mayor proximidad, los actuales muros de hormigón translúcido, que permiten construir “cavernas” porosas a la *luz*, conjurando la transparencia de la energía desde la opacidad de la materia. Aunque aún, prácticamente, no se conocen ni pueden verse en la panorámica urbana dominante, ya podemos observar algunas instalaciones ejemplares y prototipos de la aplicación arquitectónica del “hormigón translúcido”, en el que miles de sutiles fibras ópticas se disponen de forma paralela embebidas en bloques de hormigón. Un espeso muro, concebido y creado en occidente, de gran peso físico y visual, llega a percibirse desde un interior con la delgadez y translucidez mágica del propio *toko no ma* japonés, tal y como comentara Ángel Luis Tendero Martín en revista especializada al caso<sup>57</sup> (Fig. 22).



22.  
Mano translúcida  
a través del hormigón.

Nuestro ya iniciado en magia *umbrátil* seguiría con atención el desarrollo conceptual y técnico de estos muros de hormigón translúcido por su gran aprovechamiento en la construcción de los *hábitats* físico y psíquico, y le llamaría la atención que el joven arquitecto Áron Losonczi comenzara a pensar en un hormigón que transmitiera la luz después de ver una obra de arte en su ciudad:

*El artista embebía pedazos de vidrio de distintos tamaños en el hormigón en masa. El pesado material, de esta forma, filtraba la luz de forma espontánea. Así surgió LitraCon: Light transmitting Concrete. Que juega con la intersección de conceptos opuestos, ligereza y pesadez, luz y oscuridad.*<sup>58</sup>

La sensación vivida por el arquitecto frente a esta pieza, que le indujera a buscar la claridad lumínica a través de la opacidad del hormigón, no le pasaría inadvertida a nuestro aventajado iniciado que sabría, a partir de ese momento, del poder evocador de la

57 Tendero Martín, Ángel Luis, “Nuevos materiales de construcción / Hormigón translúcido”, Pasajes / construcción, América Ibérica, 2004; págs. 16/17. El autor de este artículo comenta que “Así se consigue una pantalla gigante que escanea los objetos de uno de los lados y los transmite a la otra. El efecto producido es que el espesor y el peso de este hormigón desaparecen. El efecto es muchos más interesante y complejo que el producido por la simple translucidez. El pesado muro de hormigón convencional se vuelve liviano y luminoso y actúa como un peculiarísimo filtro de la realidad que transmite”.

58 Tendero Martín, Á. L., op. cit, pág. 16. El autor no refiere el nombre del escultor en cuya obra se fijara este arquitecto, ni siquiera el título de la misma. Sí cuenta que Losonczi realizaba sus estudios de postgrado en el Royal University College of Fine Arts en Estocolmo, investigando la función del vidrio en la arquitectura, cuando se empleó a fondo con las fibras ópticas. Así contactó con SCHOT Escandinavia, que le facilitó la cantidad necesaria con la que fabricó los prototipos. Un muro de bloques de LitraCon puede tener un espesor de hasta veinte metros sin que sus fibras pierdan (en teoría) su intensidad. La *luz* natural y la artificial que inciden en una de sus caras son transmitidas por las fibras a través del material y aparece en la otra cara en forma de píxeles de *luz*. Y de forma inversa “[...] las sombras arrojadas en la cara iluminada aparecen como siluetas o contornos recortados en el mar de píxeles luminosos”. No obstante, y aunque es claro que es la contemplación de una pieza escultórica la que aviva clarividencia en la mente de Losonczi, es justo citar un precedente de la conquista de la transparencia en el muro de carga arquitectónico: la sustitución de la grava del hormigón por vidrios rotos, de la matriz de cemento por plásticos translúcidos y el refuerzo de acero por alternativas plásticas transmisoras de luz con que Bill Price (Director del I+D de OMA) consiguió una resina luminiscente cuyo método de manufacturación es similar al del hormigón, si bien el coste es hasta cinco veces mayor. Los intentos anteriores no merecen aquí consideración por tratarse del empleo directo del vidrio que, aunque ha demostrado fehacientemente sus posibilidades estructurales, ha ido quedando descartado por su fragilidad y dependencia de otros materiales en favor de estas nuevas líneas de investigación.

con su potencial icónico a sus fines propagandísticos. En junio de 1986, por ejemplo, seis ecologistas miembros de la citada organización se encadenaron a la antigua muralla que rodeara la ciudad de Palma de Mallorca, situada bajo la catedral, para reclamar atención en favor de su petición de *parque natural* para Cabrera.<sup>27</sup>

Pero hasta ahora hemos fijado nuestra atención en muros reales, cuya *presencia activa* en su entorno ha sido fortalecida posteriormente por la común aceptación de los mismos como emblemas de diversa índole. Ahora bien, cuando detallamos las razones de la elección del ladrillo como objeto de análisis presencial para este capítulo y sus ventajas, en tanto que este es módulo cuya yuxtaposición crea estructuras como la del muro, destacamos el valor icónico del ejemplo. Y como éste no sería tal si en realidad sólo dependiese de circunstancias históricas como invasiones bárbaras, la destrucción de un templo sagrado, el final de un conflicto político-territorial, etc., pasemos a examinarlo sin que su *presencia activa* tenga nada que ver con hechos reales. **Descubramos la eficacia del muro como símbolo social comúnmente aceptado**, sea cual sea su modo de presentación. Nos apoyaremos en ejemplos de muros exclusivamente formados por ladrillos, tanto reales fotografiados como pintados o dibujados sobre cualquier superficie.

En la figura 12 tenemos un ejemplo de utilización del muro como símbolo negativo. Se trata de un mensaje publicitario inserto en una revista científica, ocupando dos páginas completas.

En la página izquierda, la primera en orden de lectura, se nos presenta un muro de ladrillos acompañado por un lema que nos advierte que “*el dolor y la inflamación del reumatismo reducen la movilidad*”.

Los publicistas que diseñaron este anuncio, no encontraron mejor símbolo de lo inmóvil que un muro. Tampoco pudieron escoger mejor cómplice para sus fines, pues un muro presentado de frente al espectador, siempre le atosiga. Máxime cuando, intencionadamente, dicha imagen apura el límite superior y los márgenes laterales del papel. Este encuadre hace imposible atisbar la manera de superarlo, convirtiéndolo en un obstáculo insalvable. Pero es entonces, cuando en la página siguiente puede el lector respirar tranquilo, pues el producto que se le anuncia para combatir el dolor y la inflamación reumáticos, le capacita para traspasarlo con la mayor naturalidad. Así se le libera de la encerrona psicológica que se le tendió en la página primera. Se trata del típico anuncio destinado a actuar sobre el subconsciente del espectador, identificando la imagen del muro con la inmovilidad



12.

27 La acción tuvo lugar el 6 de junio de 1986, como protesta ante las inminentes maniobras militares entre los días 8 y 15 de aquel mes, que bautizadas como *Gamma I* consistirían en un despliegue táctico marítimo-terrestre por la isla de Cabrera, simulando un ataque enemigo, con la participación de 1.500 soldados, apoyados por 90 vehículos pesados y una unidad de helicópteros.





23.  
Prototipo a escala 1:33  
de la Iglesia en  
Fruängen,  
Estocolmo, 2003.  
Profesor arquitecto:  
Anders Wilhelmson.

### 1.3 FILOSOFÍA UMBRÁTIL

Para entonces, el discurso umbrátil arquitectónico le habría cautivado a nuestro avezado estudiante de la *manía* de la *umbra*, habiendo advertido la posibilidad de investigar lo metafísico desde lo físico.

Y en este esclarecimiento paralelo de sus *sombras* visibles e invisibles acudiría, en un intento de sistematización de su pensamiento, a la filosofía para explicarse la realidad última de las cosas, y establecer reglas de veracidad, como lo hiciera el gran Platón con su *Mito de la Caverna*, concluyendo que lo que se toma por objetos reales no son sino *sombras* de la realidad que constituye el *mundo inteligible* o de las *ideas*:

*Represéntate hombres en una morada subterránea en forma de caverna, que tiene la entrada abierta, en toda su extensión, a la luz. En ella están desde niños con las piernas y el cuello encadenados, de modo que deben permanecer allí y mirar sólo delante de ellos, porque las cadenas les impiden girar en derredor la cabeza. Más arriba y más lejos se halla la luz de un fuego que brilla detrás de ellos; y entre el fuego y los prisioneros hay un camino más alto, junto al cual imagínate un tabique construido de lado a lado, como el biombo que los titiriteros levantan delante del público para mostrar, por encima del biombo, los muñecos.*

—Me lo imagino.

—Imagínate ahora que, del otro lado del tabique, pasan sombras que llevan toda clase de utensilios y figurillas de hombres y otros animales, hechos en piedra y madera y de diversas clases;<sup>59</sup> y entre los que pasan unos hablan y otros callan.

—Extraña comparación haces, y extraños son esos prisioneros.

—Pero son como nosotros. Pues en primer lugar, ¿crees que han visto de sí mismos, o unos de los otros, otra cosa que las sombras proyectadas por el fuego en la parte de la

59. Adviértase que Platón introduce aquí estas esculturas, que a su vez son *sombras* mágicas de los hombres o animales que representan. Pero en este tema ahondaremos más adelante, cuando podamos establecer correspondencias rigurosas entre el dualismo visible/invisible que subyace en la actividad escultórica, acorde con el pensamiento simbólico, de signo dicotómico, del ser humano; como también estableceremos analogías con el lenguaje binario de los actuales ordenadores informáticos. Para una óptima comprensión de los conceptos platónicos del Mito de la Caverna, debe leerse también la Alegoría de la Línea, previa a dicho Mito (Platón, *República*, 509d-511e). Mientras la Caverna constituye una representación icónica, la alegoría de la Línea es una representación dianoética.

La conexión entre el *Conocer* y el *Ser*, supone para Platón una compleja dinámica por la que el hombre se remonta desde el mundo sensible al inteligible, a través de la *Opinión* (doxa) y de la *Ciencia* (episteme). Sólo así puede iniciarse en el conocimiento de las *sombras* mediante la imaginación y la fantasía (Eikasía), y alcanzar el conocimiento de las imágenes a través de la *Creencia* (Pistis), para que sea la *Dianoia* la que articule su conocimiento de los objetos matemático-geométricos, así como cualquier otro objeto de discurso. La *Noesis* ocupa el lugar más alto en el sistema cognitivo platónico, articulando la intuición intelectual de cara al conocimiento de las ideas.

y el sufrimiento, para luego ofrecer al lector la posibilidad de “burlarlo” mediante el producto anunciado.

Ningún factor interviene por azar en este simple, pero elaborado mensaje publicitario. Incluso algunos detalles es posible que no sean percibidos de forma consciente por el sujeto, pero condicionen su conducta sin que éste se percate y, por lo tanto, pueda ofrecer resistencia alguna.

En la página izquierda, por ejemplo, la colocación estratégica en el muro de unos ladrillos más oscuros, crea el efecto de una cara monstruosa de mirada penetrante y boca de reptil. El factor casual es más que descartable si se advierte la sospechosa simetría de la imagen.

Tampoco es casual el hecho de que el personaje que traspasa el muro esté desnudo. Ello acrecienta la sensación de libertad o liberación que se busca en la página derecha, donde el nombre del medicamento ocupa un lugar preferente, compuesto por caracteres cuyo tamaño y color se diferencian eficazmente del resto.

Otro ejemplo similar de la utilización del muro de ladrillos en el medio publicitario, lo encontramos en la figura 13. Se trata del anuncio de un diario madrileño en el que se identifica al muro con el inmovilismo social, de la misma manera que el de la figura 11 lo hace con la inmovilidad física. Si en el caso anterior la lectura se realiza de izquierda a derecha, en el que ahora nos ocupa es de arriba hacia abajo, dado que la estructura del soporte (la cabina telefónica) obliga —o permite— esta colocación.

Sin embargo ambos anuncios siguen el mismo método binario de crear-nos un problema, para solucionárnoslo luego con el producto que se pone a la venta.

Para nosotros, lo importante es constatar el empleo del muro de ladrillos como símbolo adecuado a dicho propósito.

La figura 14) explica, por su parte, por qué los dos mensajes publicitarios observados encuentran en un tapiado de ladrillos el símbolo negativo idóneo al que combatir con las ventajas del producto objeto de anuncio. En la fotografía queda patente el efecto de obstrucción de los ladrillos frente a la sensación de libertad de la ventana sin tapiar. Las sensaciones de inmutabilidad, opacidad y pérdida de libertad, pesan tanto ante un muro que no es de extrañar que en la mayoría de los casos en que éste es utilizado como símbolo, aparezca con sus acepciones más negativas.

En cuanto a la utilización de la ausencia, como otra forma de *presencia* a la que aludíamos anteriormente, podemos decir de la misma que su empleo es uno de los más eficaces sistemas para centrar la atención del espectador en torno al elemento ausente. Siguiendo con el ejemplo del muro, podemos comprobarlo en el *filme* *The Wall* ('El Muro') con música de Pink Floyd, y dirigida por Alan Parker, **que explotó magistralmente las posibilidades que ofrece el muro como símbolo social.**



13.



14.



caverna que tienen frente a sí?

—Claro que no, si toda su vida están forzados a no mover las cabezas.

—¿Y no sucede lo mismo con los objetos que llevan los que pasan del otro lado del tabique?

—Indudablemente.

—Pues entonces, si dialogaran entre sí, ¿no te parece que entenderían estar nombrando a los objetos que pasan y que ellos ven?<sup>60</sup>

—Necesariamente.

—Y si la prisión contara con un eco desde la pared que tienen frente a sí, y alguno de los que pasan del otro lado del tabique hablara, ¿no piensas que creerían que lo que oyen proviene de la sombra que pasa delante de ellos?

—¡Por los dioses que sí!

—¿Y que los prisioneros no tendrían por real otra cosa que las sombras de los objetos artificiales transportados?

—Es de toda necesidad.

—Examina ahora el caso de una liberación de sus cadenas y de una curación de su ignorancia, qué pasaría si naturalmente<sup>61</sup> les ocurriese esto: que uno de ellos fuera liberado y forzado a levantarse de repente, volver el cuello y marchar mirando a la luz y, al hacer todo esto, sufriera y a causa del encandilamiento fuera incapaz de percibir aquellas cosas cuyas sombras había visto antes. ¿Qué piensas que respondería si se le dijese que lo que había visto antes eran fruslerías y que ahora, en cambio, está más próximo a lo real, vuelto hacia cosas más reales y que mira correctamente? Y si se le mostrara cada uno de los objetos que pasan del otro lado del tabique y se le obligara a contestar preguntas sobre lo que son, ¿no piensas que se sentirá en dificultades y que considerará que las cosas que antes veía eran más verdaderas que las que se le muestran ahora?

—Mucho más verdaderas.

—Y si se le forzara a mirar hacia la luz misma, ¿no le dolerían los ojos y trataría de eludirla, volviéndose hacia aquellas cosas que podía percibir, por considerar que éstas son realmente más claras que las que se le muestran?

—Así es.

—Y si a la fuerza se lo arrastrara por una escarpada y empinada cuesta, sin soltarlo antes de llegar hasta la luz del sol, ¿no sufriría acaso y se irritaría por ser arrastrado y, tras llegar a la luz, tendría los ojos llenos de fulgores que le impedirían ver uno sólo de los objetos que ahora decimos que son los verdaderos?

—Por cierto, al menos inmediatamente.

—Necesitaría acostumbrarse, para poder llegar a mirar las cosas de arriba. En primer lugar miraría con mayor facilidad las sombras, y después las figuras de los hombres y de los otros objetos reflejados en el agua, luego los hombres y los objetos mismos. A continuación contemplaría de noche lo que hay en el cielo y el cielo mismo, mirando la luz de los astros y la luna más fácilmente que, durante el día, el sol y la luz del sol.

—Sin duda.

—Finalmente, pienso, podría percibir el sol, no ya en imágenes en el agua o en otros lugares que le son extraños, sino contemplarlo cómo es así y por sí, en su propio ámbito.

—Necesariamente.

—Después de lo cual concluiría, con respecto al sol, que es lo que produce las estaciones y los años y que gobierna todo en el ámbito visible y que de algún modo es causa de las cosas que ellos habían visto.

—Es evidente que, después de todo esto, arribaría a tales conclusiones.

—Y si se acordara de su primera morada, del tipo de sabiduría existente allí y de sus entonces compañeros de cautiverio, ¿no piensas que se sentiría feliz del cambio y que los compadecería?

60 Platón se refiere pues a los objetos que son transportados al otro lado del tabique, cuyas sombras son vistas por los prisioneros cuando se proyectan sobre el fondo de la caverna.

61 La expresión no indica que sería un suceso natural, pues los encadenados actuarían "forzados", sino propio de la naturaleza humana, como bien indica Conrado Eggers Lan, en sus notas a la edición de Gredos: Platón, Diálogos IV, República, Madrid, Gredos ("Biblioteca Clásica Gredos"), 1988, pág. 339, n. 2

El Muro de esta película, que **se iba identificando paulatinamente con el sistema social imperante**, aparecía en boca de sus personajes, en la letra de las canciones, fotografiado desde tantos ángulos como permite e, incluso, traducido en dibujos animados que se intercalan con las escenas reales.

A la hora de escoger una imagen para la propaganda de esta película del mismo, o su inclusión en los murales que coronan las puertas de las salas de cine (fig. 15), la imagen más recurrente apostó por la evocación en lugar de la descripción. El Muro, *omnipresente* en el *filme* en dicha imagen brilla por su ausencia. La fotografía recogía al protagonista de la obra frente a su niñez, representada por el adolescente que fue en su momento. Dicho encuentro tiene lugar al aire libre en claveparadójica, ya que el protagonista aparece viendo la televisión y alumbrado por una lámpara eléctrica en mitad del campo. De esta forma se consigue que toda la atención se centre en el elemento ausente que da título a la película. Lo que viene a demostrar la *presencia activa* del muro a pesar de su ausencia.

Habiendo confirmado la eficacia del recurso, observemos ahora los posibles modos de *presencia* del objeto consigo mismo, que definiremos como esparcida, apilada, ordenada, y clasificada, que estudiaremos por su orden.

#### 1.4.2.1 Presencia esparcida

Hablaremos de *presencia esparcida* cuando, como ocurre en la figura 16, los objetos comparezcan sin que sujeto alguno haya establecido entre los mismos relación intencionada para su mutua *presencia*. En el estado de *presencia esparcida* los objetos no presentan, por tanto, ninguna ley de ordenación espacial que no sean las propias del azar.

#### 1.4.2.2. Presencia apilada

Las figuras 17 y 18 nos muestran el apilamiento de ladrillos en función de la comodidad que supone el tenerlos agrupados. Aquí sí se da un *modo de presencia* que atiende a una relación establecida por el sujeto, en el que el módulo-ladrillo se amontona, aunque de forma desordenada, integrándose en un todo-pila de ladrillos cuyas partes son idénticas. Los ladrillos aparecen como un conjunto sin estructurar, que ante el sujeto espectador presenta la coherencia del simple apilamiento, interviniendo aún el azar en la disposición espacial que cada uno de los ladrillos ha ido adquiriendo.



15.



16.



17.



18.



—Por cierto.

—Respecto de los honores y elogios que se tributaban unos a otros, y de las recompensas para aquél que con mayor agudeza divisara las sombras de los objetos que pasaban detrás del tabique, y para el que mejor se acordase de cuáles habían desfilado habitualmente antes y cuáles después, y para aquél de ellos que fuese capaz de adivinar lo que iba a pasar, ¿te parece que estaría deseoso de todo eso y que envidiaría a los más honrados y poderosos entre aquéllos? ¿O más bien no le pasaría como al Aquiles de Homero, y “preferiría ser un labrador que fuera siervo de un hombre pobre”<sup>62</sup> o soportar cualquier otra cosa, antes que volver a su anterior modo de opinar y a aquella vida?

—Así creo también yo, que padecería cualquier cosa antes que soportar aquella vida. —Piensa ahora esto: si descendiera nuevamente y ocupara su propio asiento, ¿no tendría ofuscados los ojos por las tinieblas, al llegar repentinamente del sol?

—Sin duda.

—Y si tuviera que discriminar de nuevo aquellas sombras, en ardua competencia con aquéllos que han conservado en todo momento las cadenas, y viera confusamente hasta que sus ojos se reacomodaran a ese estado y se acostumbraran en un tiempo nada breve, ¿no se expondría al ridículo y a que se dijera de él que, por haber subido hasta lo alto, se había estropeado los ojos, y que ni siquiera valdría la pena intentar marchar hacia arriba? Y si intentase desatarlos y conducirlos hacia la luz, ¿no lo matarían, si pudieran tenerlo en sus manos y matarlo?

—Seguramente.

—Pues bien, querido Glaucón, debemos aplicar íntegra esta alegoría a lo que anteriormente ha sido dicho, comparando la región que se manifiesta por medio de la vista con la morada-prisión, la luz del fuego que hay en ella con el poder del sol; compara, por otro lado, el ascenso y contemplación de las cosas de arriba con el camino del alma hacia el ámbito inteligible, y no te equivocarás en cuanto a lo que estoy esperando, y que es lo que deseas oír. Zeus sabe si esto es realmente cierto; en todo caso, lo que a mí me parece es que lo que dentro de lo cognoscible se ve al final, y con dificultad, es la Idea del Bien. Una vez percibida, ha de concluirse que es la causa de todas las cosas rectas y bellas, que en el ámbito visible ha engendrado la luz y al señor de ésta, y que en el ámbito inteligible es señora y productora de la verdad y de la inteligencia, y que es necesario tenerla en vista para poder obrar con sabiduría tanto en lo privado como en lo público.<sup>63</sup>

La búsqueda de la Luz a través de la sombra, el camino iniciático que encuentra sentido en su propio vagar hacia una perfección inalcanzable al ser humano, o el vuelo (sin retorno) de Icaro hacia el sol, o el intento (sin perdón) de Prometeo por tomar para los hombres el fuego reservado a los dioses, serían ya, para nuestro investigador de la sombra, expresiones de la propia vida humana entre lo visible y lo invisible, entre la razón y el sueño. Y entendería que **la ceguera que al hombre produce la luz del sol, nos advierte del riesgo de querer erigirnos en dioses**. Pero no querría resignarse al “destino de la polilla”, orientada esta a buscar la luz que ha de matarla; y dirigiría su mirada, precisamente, hacia aquellos que no podrían devolvérsela, intentando aprender de los ciegos el coraje para afrontar la sombra, incluso para vencerla. Admiraría a un artista como Borges cuando le escuchara decir, en una conferencia de 1977, que la ceguera es un don del destino, y que, por otra parte, no es un modo de vida enteramente desdichado, ya que “el bien del cielo puede estar en la sombra”.<sup>64</sup> Aunque sabría, por un buen estudio al caso de la profesora Brenda Sánchez, del Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional del Cuyo (Argentina), que aun hilvanando su soledad con la de otros escritores ciegos ilustres, como aquéllos nunca rompería su aislamiento:

[...] Borges hace explícitos los puntos en común entre él y el poeta inglés [Milton]. Estos son: la temprana conciencia de su destino literario, la soledad, la memoria y la escritura en la sombra.

<sup>62</sup> En Od. XI 489-490.

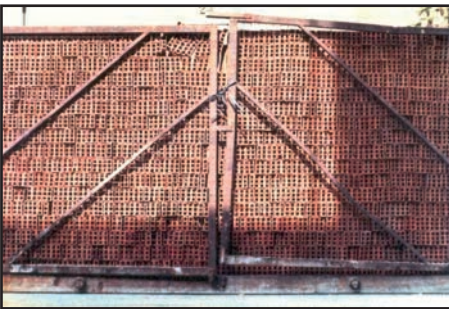
<sup>63</sup> Platón, *República*, 514a-517c.

<sup>64</sup> Borges, Jorge Luis, “La ceguera”; en: *Siete Noches*. Buenos Aires, F.C.E., 1980, págs. 143-60.

1.4.2.3 Presencia ordenada

Por ser el ladrillo, como ya hemos indicado, un módulo apilable, el mejor aprovechamiento del espacio a la hora de almacenarlo se consigue mediante la que llamaremos *presencia ordenada* (fig. 19). Este modo de *presencia*, frente al simple apilamiento de los ejemplos anteriores, dota al conjunto de ladrillos de una estructura racional, en la que de alguna manera subyace la propia estructura de cada módulo-ladrillo. Cualquier alteración del orden alentaría a fotógrafos como Macusa a convertir una disposición de ladrillos como ésta, en una imagen artística donde los ladrillos descolocados aportarían palpitación y alteraciones del ritmo compositivo, equivalentes a los efectos caligráfico y sonoro de las notas musicales sobre el pentagrama.<sup>28</sup>

La figura 20 nos muestra otro ejemplo de *presencia ordenada*. En este caso la ordenación de los objetos se ha realizado en atención a una necesidad concreta. Esta es la de que ninguno pueda caerse de la carretilla, por lo que los ladrillos están colocados “**cayendo**” **hacia el interior de la misma. Ello nos recuerda que toda orientación atiende a una razón por la que se hace necesaria.**



19.

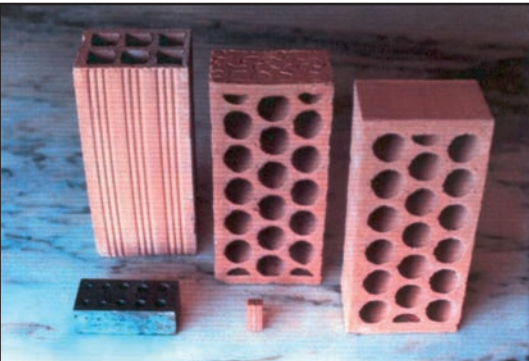


20.

1.4.2.4. Presencia clasificada

En la figura 21 podemos observar la agrupación de ladrillos escogidos uno a uno en atención a sus diferencias formales. Las cinco piezas fotografiadas son ladrillos, pese a presentar distintos tamaños, formas e incluso materiales. Precisamente por eso cabe hablar de colección. Frente a las anteriores formas de relacionar objetos entre sí, ésta conlleva la que más “consideración” hacia los mismos por parte del sujeto, pues este los valora a título singular, con lo que su relación con ellos incluso puede alcanzar el nivel afectivo, como queda siempre patente en los lazos emocionales de todo coleccionista que se precie hacia cualquier tipo de colección.

Este modo de *presencia* se basa en la esencialidad del concepto, por cuanto éste es la representación intelectual que tenemos de un objeto cualquiera. El término genérico “ladrillo” se corresponde con el concepto de ladrillo, y lo aplicamos a cuantos objetos poseen los rasgos estructurales genéricos que definen a una cosa como ladrillo ante nuestros ojos. En el ejemplo fotografiado, es significativa la diferencia de los dos ladrillos verticales de tamaño normal que, siendo en apariencia iguales, si observamos la disposición de los taladros circulares



21.

<sup>28</sup> Véase el resultado en el meritorio volumen 1 de la revista española *Poptografía 2* (editada por Ignacio Barceló, con producción de Pepe Alcocer y dirección artística de J.M. Oriola). V. “Generación 80.- Macusa”, *Poptografía 2*, vol. 1, 1980, pág. 51.



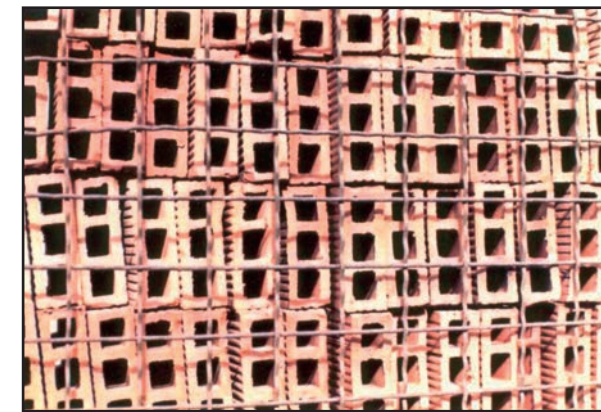
Del mismo modo, Milton, en su *Paraíso perdido* se coloca al final de una serie de cantores ciegos, Homero y Tamiris, y de profetas, Tiresias y Fineo. Borges, al traer a la memoria del lector las páginas de Milton, entroncaría también en esta línea de vates ciegos de la literatura occidental.<sup>65</sup>

Otro escritor, no ciego pero experto en ceguera (universal), José Saramago, habría de contextualizarle la metáfora platónica mediante una novela, *“La Caverna”*. En ella el escritor critica el exacerbado consumismo de nuestra actual sociedad, a partir de la historia de una familia de artesanos que fabrica objetos de barro en un mundo en el que su trabajo ha dejado de ser necesario. El pequeño negocio familiar peligra por la creación de un gran centro comercial. El protagonista, Cipriano Algor de 64 años, no comprende cómo las industrias de cerámica (y sus “robots”) pueden sustituir a los barroes amasados, principal crítica del autor. Su intrincado itinerario le lleva hasta las entrañas subterráneas del centro de sus desdichas y, bajo el mismo, descubre con horror que el relato de Platón se llevó a la realidad: se encontró ante los esqueletos amarrados de los esclavos que sufrieron el experimento en carne y mente propias. Para colmo, lejos de servir la “investigación” para liberar a las personas de sus espejismos, se estaba aprovechando para sumirlas en otros peores, y convertir a todos en esclavos.<sup>66</sup>

*Cipriano Algor comenzó a bajar. A cierta altura le pareció que a su derecha había algo que podría ser una plataforma y un muro. Se dijo a sí mismo que cuando volviera averiguaría de qué se trataba. Probablemente es una obra para retener las tierras, siguió bajando. Tenía la impresión de que había andado mucho, tal vez unos treinta o cuarenta metros. Miró atrás, hacia la boca de la gruta. Recortada contra la luz de los focos, parecía realmente distante, No anduve tanto, pensó, lo que pasa es que estoy desorientándome. Percibía que el pánico comenzaba, insidiosamente, a rasparle los nervios. Se apoyó en la roca, respiró hondo, aunque tenga que morir aquí, dijo, y recommenzó a andar. De repente,*

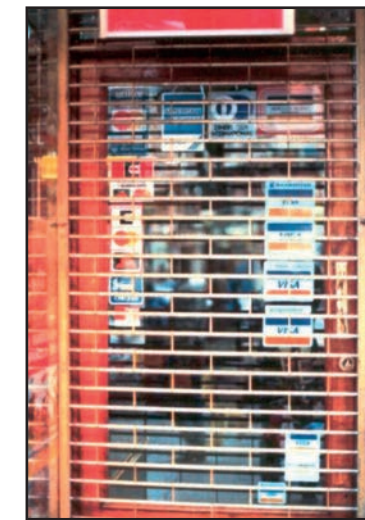
65 Sánchez, Brenda, “On his Blindness: Borges, Milton y la ceguera”, *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2002. También puede verse el documento en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/ceguera.html>. Sánchez informa que: “Éste [Borges], no es un apasionado de la literatura de Milton. Prefiere otros poetas ingleses. Cabría preguntarse, entonces, por qué lo toma como referencia en sus sonetos. [...] Borges mismo menciona los puntos en común entre ambos: una misma limitación física, la ceguera y un destino común, el literario. Ambos poetas perdieron la vista y escribieron gran parte de su obra en la sombra. Ahora nos interesa el estado de ceguera como catarsis o tránsito posible hacia la luz de Platón, un idealismo mucho más conectado con el arte de lo que el mismo filósofo griego pudiera prever, dado que su animadversión hacia el arte era, precisamente, por el carácter imitativo del mismo hacia la naturaleza en su época. Otra cosa sería poner a Platón a dilucidar frente a una instalación contemporánea de Bruce Nauman o Anish Kapoor, por poner dos ejemplos. En cuanto a la relación de Borges con la sombra, especialmente a través de la poesía, podrían escribirse varias tesis, y como no es objeto esencial de esta y, además, ejemplificaremos más adelante la literatura umbrátil, especialmente, desde los maestros españoles, dejamos aquí solo constancia de que el genial Borges, por ciego y vidente al tiempo, nos ha legado fórmulas magistrales de magia umbrátil que a veces le volvieron *“Lento en mi sombra / la penumbra hueca / Exploro con el báculo indeciso, / Yo, que me figuraba el Paraíso...”* (Poema de los dones), mientras el tiempo [en El reloj de Arena] le consumía: *“Está bien que se mida con la dura / Sombra que un columna en el estío / Arroja o con el agua de aquel río / En que Heráclito vio nuestra locura...”*, como le consumía a aquel mercenario del que *“... no ha quedado / Más que una sombra y un fulgor de acero”* en su Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos. Otras veces le permitieron hablar con su patria de ciento cincuenta *“laboriosos años”* mientras su destino *“... el íntimo diálogo recurre / Como es de uso, a los ritos y a la sombra / Que aman los dioses y al pudor del verso”* (Oda compuesta en 1960); e incluso oler la sombra: *“Su olor medicinal dan a la sombra / Los eucaliptos: ese olor antiguo / Que, más allá del tiempo y del ambiguo / Lenguaje, el tiempo de las quintas nombra”* (Adroque). Pudo bajar al “Infierno de Dios” donde los ojos (y menos los suyos) no verán *“... ni la pálida pradera de perennes asfodelos / donde la sombra del arquero sigue / la sombra de la corza eternamente”* (Del Infierno y del Cielo); y crecerse ante cegueras peores que la suya, como la mediocridad de poetas cuya *“[...] vana sombra / pensará que los dioses han sido avaros”* (A un poeta menor de la Antología), o como el preciosismo estéril del jesuita poeta Gracián: *“¿Qué habrá sentido al contemplar de frente / Los Arquetipos y los Esplendores? / Quizá lloró y se dijo: Vanamente / Busqué alimento en sombras y en errores”* (Baltasar Gracián). Borges fue, en definitiva umbrático-vidente, y consciente de que a los dioses no les agrada el fulgor de los grandes poetas y literatos: *“Sabía que otro —un Dios— es el que hiere / De brusca luz nuestra labor oscura; / Siglos después [de la cólera de Aquiles] diría la Escritura / Que el Espíritu sopla donde quiere. / La cabal herramienta a su elegido / Da el despiadado dios que no se nombra, / A Milton las paredes de la sombra, / El destierro a Cervantes y el olvido. / Suyos es lo que perdura en la memoria / Del tiempo secular. Nuestra la escoria”* (El Otro). Posteriormente Borges crearía su *“Elogio de la Sombra”* (1969), y la *“Historia de la Noche”* (1977), repletos de poemas y narraciones similares que le hicieron llegar, en calidad de gran adepto en mancia umbrátil ante la Sombra de todas las sombras.

66 Saramago, José, *La caverna*, Grupo Santillana de Ediciones S.A. (Alfaguara), Madrid, 2000, págs. 431-435.



22.

comprobamos fácilmente el detalle que los diferencia. La variación formal del uno con respecto al otro dota a ambos de originalidad en el modo de presencia clasificada.



23.

#### 1.4.2.5 Presencia diferenciada

De las cuatro formas de presencia mencionadas en atención a la relación objeto-objeto, sólo en la presencia ordenada cabe hablar de estructuración (fig. 22). Los componentes direccionales de verticalidad y horizontalidad, así como la estudiada resistencia del frágil barro co-cido conformado como ladrillo, encuentran ya en este modo de presencia ocasión para demostrar su eficacia, resultado de un proceso inteligente de diseño por parte del sujeto.

Podemos observar estructuras iguales o similares a las que conforman los ladrillos ordenados como material utilizable, tanto como integrados ya en la racional estructura de un muro.

La reja metálica que aparece en la figura 23 posee, por ejemplo, la misma estructura que un muro de ladrillos. Estructura que en el caso de la figura 24 ha sido aprovechada estéticamente en la confección de una prenda de vestir.

La figura 25 nos muestra el encubrimiento de una estructura por parte de otra. En este caso la estructura de la pared de ladrillos aparece semioculta ante el sujeto por no poder éste vislumbrar cómodamente



24.



25.



como si hubiese girado sobre sí misma en ángulo recto, la pared se presentó ante él. Había alcanzado el final de la gruta. Bajó el foco de la linterna para cerciorarse de la firmeza del suelo, dio dos pasos e iba a la mitad del tercero cuando la rodilla derecha chocó con algo duro que le hizo soltar un gemido. Con el choque la luz osciló, ante sus ojos surgió, durante un instante, lo que parecía un banco de piedra, y luego, en el instante siguiente, alineados, unos bultos mal definidos aparecieron y desaparecieron. Un violento temblor sacudió los miembros de Cipriano Algor, su coraje flaqueó como una cuerda a la que se le estuvieran rompiendo los últimos hilos, pero en su interior oyó un grito que lo obligaba, Recuerda, aunque tengas que morir. La luz trémula de la linterna barrió despacio la piedra blanca, tocó levemente unos paños oscuros, subió, y era un cuerpo humano sentado lo que allí estaba. A su lado, cubiertos con los mismos paños oscuros, otros cinco cuerpos igualmente sentados, erectos todos como si un espigón de hierro les hubiese entrado por el cráneo y los mantuviese atornillados a la piedra. La pared lisa del fondo de la gruta estaba a diez palmos de las órbitas hundidas, donde los globos oculares habrían sido reducidos a un grano de polvo. Qué es esto, murmuró Cipriano Algor, qué pesadilla es ésta, quiénes eran estas persones. Se aproximó más, pasó lentamente el foco de la linterna sobre las cabezas oscuras y resacas, éste es hombre, ésta es mujer, otro hombre, otra mujer, y otro más, y otra mujer, tres hombres y tres mujeres, vio restos de ataduras que parecían haber servido para inmovilizarles los cuellos, después bajó el foco de la linterna, ataduras iguales les prendían las piernas. Entonces, despacio, muy despacio, como una luz que no tuviera prisa en aparecer, aunque llegaba para mostrar la verdad de las cosas hasta en sus más oscuros y recónditos escondrijos, Cipriano Algor se vio entrando otra vez en el horno de la alfarería, vio el banco de piedra que los albañiles dejaron abandonado y se sentó en él, y otra vez escuchó la voz de Marcial, ahora con palabras diferentes, llaman y vuelven a llamar, inquietas, desde lejos, Padre, me oye, respóndame, la voz retumba en el interior de la gruta, los ecos van de pared a pared, se multiplican, si Marcial no se calla un minuto no será posible que oigamos la voz de Cipriano Algor diciendo, distante, como si ella misma fuese también un eco, Estoy bien, no te preocupes, no tardo. El miedo había desaparecido. La luz de la linterna acarició una vez más los míseros rostros, las manos sólo piel y hueso cruzadas sobre las piernas, y, más aún, guió la propia mano de Cipriano Algor cuando tocó, con respeto que sería religioso si no fuese humano simplemente, la frente seca de la primera mujer. Ya nada le retenía allí, Cipriano Algor había comprendido. Como el camino circular de un calvario, que siempre encuentra un calvario delante, la subida fue lenta y dolorosa. Marcial bajó a su encuentro, alargó la mano para ayudarlo, al salir de la oscuridad hacia la luz venían abrazados y no sabían desde cuándo. Exhausto de fuerzas, Cipriano Algor se dejó caer en el escabel, inclinó la cabeza sobre la mesa y, sin ruido, apenas se notaba el estremecimiento de los hombros, comenzó a llorar. No se contenga, padre, yo también he llorado, dijo Marcial. Poco después, más o menos recompuesto de la emoción, Cipriano Algor miró al yerno en silencio, como si en aquel momento no tuviera una manera mejor de decirle que lo estimaba, después preguntó, Sabes qué es aquello, Sí, leí algo hace tiempo, respondió Marcial, Y también sabes que lo que está ahí, siendo lo que es, no tiene realidad, no puede ser real. Lo sé, Y con todo yo he tocado con esta mano la frente de una de esas mujeres, no ha sido una ilusión, no ha sido un sueño, si volviese ahora encontraría los mismos tres hombres y las mismas tres mujeres, las mismas cuerdas atándolos, el mismo banco de piedra, la misma pared ante ellos, Si no son los otros, puesto que no existieron, quiénes son éstos, preguntó Marcial, No sé, pero después de verlos pienso que tal vez lo que realmente no exista sea eso a lo que damos el nombre de no existencia. Cipriano Algor se levantó lentamente, las piernas todavía le temblaban, pero, en general, las fuerzas del cuerpo habían regresado. Dijo, Cuando bajaba tuve la sensación de ver algo que podría ser un muro y una plataforma, su pudieras mudar la orientación de uno de esos focos, no necesitó terminar la frase, Marcial ya estaba girando una rueda, accionando una manilla, y luego la luz se extendió suelo adentro hasta chocar con la base de un muro que atravesaba la gruta de lado a lado, pero sin llegar a las paredes. No había ninguna plataforma, sólo un paso a lo largo del muro. Falta una cosa, murmuró Cipriano Algor. Avanzó algunos pasos, de repente se detuvo, Aquí está, dijo. En el suelo se veía una gran mancha negra,

sus rasgos estructurales. El diálogo o conflicto aquí patente entre la estructura estática del muro y la estructura orgánica de la planta ofrece multitud de lecturas y correspondencias mentales o asociaciones de ideas en torno a la naturaleza y al artificio, a la sociedad y el medio, etc., que saben intuir los artistas ante cualquier fragmento de realidad en el que la dialéctica estructural se manifiesta.<sup>29</sup> Veremos más adelante cómo en base a esta intuición varios escultores conocidos han construido el discurso fundamental de su obra.

En la figura 26, correspondiente a una *presencia apilada*, observamos que la falta de estructura racionalizada por el sujeto, no impide que el azar sí disponga, en un cierto sentido, una estructuración espacial en la que participa, aún en el desorden, la estructura racional singularizada de cada ladrillo. Pero si aportamos ahora este ejemplo no es en función de este matiz, tanto como de clasificación y jerarquización que pueden darse, bien mediante el azar o la intervención consciente del sujeto, en apilamientos u ordenación de objetos, en los que algunos pueden adquirir protagonismo sobre el resto. El ladrillo manchado de cal acapara la atención del espectador debido a dos motivos. El primero es, obviamente, que las manchas blancas acaparan hacia un ladrillo concreto la atención, por las leyes de diferenciación y contraste, de cualquier sujeto contemplador de la pila. El segundo es resultado de la intencionalidad con la que se ha tomado la fotografía, situando dicho ladrillo en el centro de la imagen, punto dominante de la misma en cualquier tipo de composición, como ya se ha demostrado por multitud de experimentos en el ámbito de la psicología de la imagen.



26.

Recuérdese el protagonismo *presencial* de la “blanquísima” infanta Margarita en el cuadro ‘Las Meninas’ de Velázquez, así como su ubicación en el centro neurálgico (y atmosférico) de la composición, y se llegará a la conclusión de hasta qué punto el genial pintor ha reflexionado sobre la situación de la infanta en el aposento del Alcázar de Madrid donde tenía su taller.<sup>30</sup>

A este modo de *presencia* de uno o más objetos que, en función de variaciones formales, cromáticas, de disposición en el espacio, etc., destacan de entre el resto de objetos afines, la denominaremos *presencia diferenciada*.

Resumiendo, para que un objeto muestre frente a otros, estados de *presencia diferenciada*, tiene que estar integrado en una estructuración ilógica propia de la *presencia apilada*, o en una estructuración lógica correspondiente a una *presencia ordenada*. También tiene que

29 Puede comprobarse en “Generación 80.- Macusa”, *Poptografía 2*, op cit, pág. 47, donde esta fotografía, de la que ya hemos puesto como ejemplo una obra suya acerca de la *presencia espectral*, registra con toda su poesía un fragmento de enredadera aferrada al rincón que forman dos muros de ladrillo.

30 Sin ocupar el centro geométrico de la composición, la infanta sí acapara el centro principal de atención. A ello contribuyen múltiples factores, como la disposición y ademanes del resto de los personajes y la diferenciación cromático-ambiental propia de la llamada “perspectiva aérea” velazqueña. Pero, sin duda, la diferenciación cromática y la ubicación del personaje, como en nuestro ejemplo, son las principales causas del protagonismo descrito.



la tierra estaba requemada en ese lugar, como si durante mucho tiempo allí hubiera ardido una hoguera.<sup>67</sup>

Nuestro ya amante de *sombras* contrapondría entonces las teorías idealistas con otras que tradujeran el binomio *luz-sombra* por *potencia-acto*, *ser-no ser*, etc., **prescindiendo del concepto de apariencia o reflejo para adoptar los de certeza o evidencia**. Y debatiéndose en sucesiones cada vez más breves de tiempo entre los planos inmanente y trascendente, y construyendo sistemas filosóficos cada vez más complejos, con los que afrontar cuantas cuestiones le surgieran en los órdenes existencial, moral, etc., transformaría la Caverna de Platón en aquella desde la que comienza su camino iniciático Zaratustra, la “*sombra* filosófica” de Nietzsche; caverna a la que, a su vez, envía a los hombres desesperados que encuentra a su paso, incluida su propia *sombra*, que se dirige a él desde el abatimiento y la extenuación:

[...] en todos los lugares en que has estado sentado tú lo estaba también yo. Contigo he andado errante por los mundos más lejanos, más fríos, semejante a un fantasma que corre voluntariamente sobre tejados invernales y sobre nieve. Contigo he aspirado a todo lo prohibido, a lo peor, a lo más remoto: y si hay en mí algo que sea virtud, eso es el no haber tenido miedo de ninguna prohibición. Contigo he quebrantado aquello que en otro tiempo mi corazón veneró, he derribado todas las piedras señaladoras de confines y todas las imágenes, he perseguido los deseos más peligrosos, —en verdad, por encima de todos los crímenes he pasado alguna vez.

Contigo perdí la fe en palabras y valores y en grandes nombres. Cuando el diablo cambia de piel, ¿no se despoja también de su nombre? El nombre es, en efecto, también piel. El diablo mismo es tal vez —piel. ‘Nada es verdadero, todo está permitido: así me decía yo para animarme. En las aguas más frías me arrojé de cabeza y de corazón.’<sup>68</sup>

En este caso la *sombra* queda liberada de su obligación de perseguir al sabio, pues éste tampoco admite la insistente *presencia mágica* a que ella le somete:

A los errantes como tú, incluso una cárcel acaba pareciéndoles la bienaventuranza. ¿Has visto alguna vez cómo duermen los criminales encarcelados? Duermen tranquilamente, disfrutan su nueva seguridad. ¡Ten cuidado de no caer, al final, prisionero de una fe más estrecha todavía, de una ilusión dura, rigurosa! A ti, en efecto, ahora te tienta y te seduce todo lo que es riguroso y sólido. Has perdido la meta: ay, ¿cómo podrás librarte de esa pérdida y consolarte de ella? Al perder la meta ¡has perdido también el camino! ¡Tú, pobre vagabundo, soñador, tú mariposa cansada! ¿Quieres tener este atardecer un respiro y una morada? ¡Sube entonces a mi caverna! Por allí va el camino que lleva a mi caverna. Y ahora quiero volver a escapar rápidamente de ti. Ya pesa sobre mí algo parecido a una sombra.<sup>69</sup>

67 Saramago dirigió su crítica hacia la sociedad contemporánea a la que tildaba de “una realidad injusta y vergonzante”; construyendo una metáfora (*sombra* de otra metáfora) en la que el gran centro simboliza el Occidente actual. Afirmaba que “en los centros comerciales, los estadios y las discotecas es donde las personas aprenden las normas de vida y todos esos lugares son cavernas cerradas”. El autor intentaba con su novela implicarnos en el devenir mundial y alertarnos ante “la conciencia autista que crean los grandes centros comerciales”. La caverna, obviamente inspirada en el referido mito de Platón, forma parte de una “trilogía involuntaria” en la que se incluyen el “Ensayo sobre la ceguera” y “Todos los nombres”. En la primera obra se perdía la vista, en la segunda el nombre y en esta tercera entrega Saramago afrontó la pérdida del empleo, “una neurosis a la orden del día”. Saramago intentaba demostrarles a sus lectores que “vivimos observando sombras que se mueven y creemos que eso es la realidad, esa realidad que hoy llamamos virtual”. Nos habremos de ver posteriormente, frente a dicha realidad, pero negociando sus premisas desde el estamento escultórico.

68 Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pág. 365.

69 Nietzsche, F., op. cit., pág. 367.

Mientras que de la Caverna de Platón parte un esclavo, liberado sin esfuerzo propio (más adelante ahondaremos en esta cuestión), y se enfrenta a la realidad de la *luz* y la verdad del sol, en esta emblemática obra de Nietzsche (cuyo capítulo “La sombra” consideramos homenaje revisionista de este filósofo a Platón, el “hombre -pensante- de la Caverna”) Zaratustra torna en el santuario de las *sombras* a los hombres desesperados en hombres superiores, transformándose él mismo en el superhombre de Nietzsche y, con mayor fortuna que Prometeo cuando robaba el fuego de los dioses, tras un conjuro de consagración, licencia filosófica, que no parodia, alusiva a la Última Cena neotestamentaria, desentrañará del interior de la Caverna, en el mundo de las *sombras*, una luz equiparable a la que Platón situara en el exterior: “Así habló Zaratustra, y abandonó su caverna, ardiente y fuerte como un sol matinal que viene de oscuras montañas” [frase final del ensayo].

La *sombra* de Zaratustra, volando hacia la montaña de fuego, aparece en la obra, con anterioridad, en el capítulo “De los grandes acontecimientos” (op. cit., pág.192). En sus notas a la edición consultada, Andrés →

haberse establecido una discriminación en la estructura, por la que uno o más objetos presentan diferencias hacia el resto, singularizándose estos más que en la *presencia* clasificada, en la que todos diferían entre sí.

La diferenciación puede afectar a una estructura frente a otra, como ya hemos visto en la figura 25, o a uno o más objetos integrados en una estructura.

Puede ocurrir que dichos objetos diferenciados del resto, a su vez presenten variaciones entre sí. En ese caso estarían en modo de *presencia clasificada* entre ellos, a la vez que se en estado de *presencia diferenciada* frente al resto de los estructurados lógica o ilógicamente.

Obviamente que, en toda imagen tridimensional compleja, **podremos observar la interacción de distintos modos de presencia**; pero con el fin de facilitar el seguimiento del proceso analítico, llegaremos al final a lo muy complejo desde las vías de comparación en ejemplificaciones simples de este capítulo.

Sólo iremos mencionando alguna *interacción presencial* en la medida en que ayude a explicar un nuevo *modo de presencia* en cada paso siguiente del análisis.

Hasta aquí hemos analizado los distintos modos de *presencia* de un objeto ante otro, que abarcan desde la que podríamos entender como “indiferencia mutua” (*presencia esparcida*) hasta la que supone la diferenciación de un objeto en detrimento del protagonismo del que tiene al lado o comparece ante él.

Pasemos a continuación a observar los modos de *presencia* que puede ofrecernos la relación entre el objeto y el sujeto que a él se aproxima.

#### 1.4.2.6 Presencia intuita

Ante el muro de la **figura 27** no podemos movernos en los mismos niveles de certeza o evidencia que lo hacíamos en el muro de la Figura 7, en cuanto se refiere a la cuestión de si están o no compuestos por ladrillos.

Mientras que los ladrillos que integran el muro descubierto (fig. 7) son aprehensibles mediante el primer golpe de vista, en el caso de la



figura 27, salvo los ladrillos que bordean la parte superior, también evidentes, la composición material del muro permanece oculta ante nuestros ojos.

En este caso la relación sujeto-objeto no puede establecerse más que a través de la vía intuitiva. Pues aunque sabemos por nuestra experiencia que bajo la cal de nuestros muros hay ladrillos, no poseemos en este ejemplo ningún dato concreto para afirmarlo inequívocamente.

Por simples que parezcan estas apreciaciones, articularán a la postre conceptos complejos cuando hablemos de lo evidente y lo aparente

27.



Nuestro amigo pensaría que la *sombra* de la Caverna de Platón se había transmutado en *luz* para irradiar cuantas cavernas penetraran los humanos para enfrentarse con sus fantasmas, miedos, recuerdos, sentimientos, pensamientos, deseos...

1.4 ALQUIMIA UMBRÁTIL

Entraría en **la caverna oscura del sabio, como *sombra* que busca el entendimiento de su propia naturaleza, para dejarse llevar por su influjo y sentir desde la ancestralidad el germen del pensamiento transcendente humano**. En silencio, se dejaría llevar por la imaginación hasta sentir la *presencia* en la cueva de chamanes paleolíticos proyectando sus *sombras*, hablando con ellas. Intentaría escuchar sus conjuros estampando las “*sombras*” de sus manos en las paredes de la gruta, o pintando figuras negras, *sombras* de su tribu en distintas situaciones; también aprovechando los salientes de las rocas del techo para transformar piedra en vida, y realizar esplendorosas agrupaciones de bisontes, uros y todas las especies de las que dependiera su existencia. Quizá labraría huesos de estos animales, transformando restos de sus cadáveres en diosas de la vida, de la fertilidad que asegura la supervivencia de nuestra especie. Se vería como un gran

Sánchez Pascual señala que los comentaristas especializados asocian esta visión con una anécdota narrada en la obra *Blätter aus Prevorst* (Hojas de Prevorst), de Justinus Kerner, que Nietzsche había leído en su infancia. Como referente más ajustado al tema, en el propio pensamiento de Nietzsche, podemos citar el libro *El viajero y su sombra*, en el que el viajero habla con su inseparable compañera, en un filosófico y bello acto de conciliación entre su consciencia y su inconsciencia:

EL VIAJERO.-Vengo observando, en primer lugar, que soy muy descortés contigo, querida sombra; no te he dicho aún una palabra, de cuánto me alegra escucharte y no sólo verte. Tú ya sabes que me gusta la sombra como la luz. Para que haya belleza en el rostro, claridad en la palabra, bondad y firmeza en el carácter, la sombra es tan necesaria como la luz. No son enemigas; antes bien, se dan la mano amistosamente, y cuando la luz desaparece, la sombra va detrás de ella.

LA SOMBRA.- Y yo aborrezco todo lo que tú aborreces: la noche, y amo a los hombres porque son discípulos de la luz, y me alegra la claridad con que se iluminan sus ojos, cuando conocen y descubren, ellos, los infatigables conocedores y descubridores.

Esa sombra que proyectan todos los objetos cuando el rayo de la ciencia cae sobre ellos; yo soy también esa sombra. (Nietzsche, *El viajero y su sombra*, Barcelona, Edicomunicación S.A. ["Fontana"], 1994, pág. 18.

La revelación de que la *sombra* individual y el resto de las *sombras* son una, resulta esencial para analizar la inmersión del pensador en su propia *sombra* filosófica, así como para establecer correspondencias con otros códigos de pensamiento, a la hora de afrontar con rigor un tema aún pendiente para los investigadores actuales: la "autopsia" del profundo contenido metafísico del pensamiento de Nietzsche. Valiosa contribución que habrá que sumar en su día a la recuperación de sus auténticas claves, que surgen actualmente de cada revisión honrada de la atroz manipulación que sufrieron sus escritos hasta poder ser utilizados para la apología del racismo y lo dictatorial; siendo el caso más flagrante su última obra, *La voluntad de poder*, publicada con este título apócrifo una vez muerto su traicionado autor, que no hubiera aceptado que semejante rótulo desvirtuase el sentido de la obra.

*El Viajero* de Nietzsche, que cree comprender a su propia *sombra*, concluirá con ella que "[...] los buenos amigos cruzan entre sí a veces, como signo de inteligencia, una palabra oscura, que para un tercero ha de ser un enigma." con lo que aprovecha la ocasión para adentrarse en la oscura caverna -que no lóbrega- de su inconsciencia y anhelo de transcendencia, en los aspectos más profundos y herméticos de su propia mismidad.

El filósofo escribió este "vagar" en Engandina (Suiza), ya casi ciego, en 1879. También se publicaría la obra a título póstumo, al año siguiente, como continuación de *Humano, demasiado humano*, siendo después unida a *Opiniones y sentencias*, trescientos cincuenta aforismos ordenados en nueve grupos, como en *Humano, demasiado humano*; si bien en esta ocasión no se muestra el autor tan exacerbado en su histórica agresión a la filosofía de la transcendencia.

Su pesimismo, desde el dolor y la enfermedad, cabe entenderlo como el desgarrado grito de un pensamiento revolucionario ante las *sombras* de las *luces*, pues como observamos en el aforismo nº 252 "*No habría rayos de luz en la sociedad si los aduladores de nacimiento [las 'personas amables'] no los aportasen*". Así se entiende que "*Los hombres se apiñan contra la luz, no para ver mejor, sino para brillar más. Todo lo que brilla es considerado fácilmente una luz*" (afor. Nº 254).

Pero si Nietzsche arremete contra esta ceguera de las *luces*, también vislumbra la clarividencia de las *sombras* cuando describe, en el aforismo nº 258, "*Una especie luminosa de sombra.- Muy apegada a los hombres nocturnos, hallamos una especie de alma luminosa. Ésta, en cierto modo, es una especie de sombra negativa que aquéllos proyectan.*"

Sólo un espíritu revolucionario como el suyo puede, al final de la obra, entender la rebelión de una *sombra* que solo aceptará la esclavitud, su dependencia del hombre, a cambio de su sabiduría:

LA SOMBRA.- [...] Cuando el hombre aborrece la luz, nosotras aborrecemos a los hombres: ésta es la medida de nuestra libertad.

EL VIAJERO.- ¡Ah! La luz aborrece más aún al hombre, y entre vosotras le abandonáis también.

LA SOMBRA.- Yo muchas veces te abandoné a pesar mío; para mí, que estoy celosa de saber, hay muchas cosas en el hombre que son todavía oscuras, porque no puedo estar siempre a su lado. Al precio del conocimiento completo del hombre yo aceptaré la esclavitud.

en la actividad escultórica, del lucimiento del material, o el patinado, policromado o encubrimiento del mismo, así como de los tradicionales materiales nobles, los materiales de tránsito, la materia definitiva, etc.

1.4.2.7 Presencia insinuada

Las figuras 28, 29 y 30 sí nos aportan suficiente evidencia del objeto, como para que nosotros, en calidad de sujetos observadores, advirtamos su *presencia*.

A este modo de *presencia*, en el que el objeto **se nos manifiesta de forma indirecta, dándonos pie para deducir su presencia activa, sin que el nivel de evidencia llegue a ser total**, pues no vemos realmente el color, el material o la forma completa del objeto, lo llamaremos *presencia insinuada*.

La *presencia insinuada* del ladrillo en la parte izquierda de la figura 28, induce a concluir que en este paraje natural el ser humano ha hecho acto de *presencia*.

En la figura 29 se nos insinúa un ladrillo en la parte superior. Tanto él como el resto del muro, presuntamente integrado por hormigón de cantos rodados, están cubiertos de pintura que dificulta el reconocimiento del material y del objeto, aun cuando su *presencia*, tal y como ocurre con los cuatro ladrillos que se nos “insinúan” en la figura 30, nos somete a menor grado de incertidumbre que en el caso anterior, de la *presencia intuida*.

En la figura 31, la veracidad del objeto es aún mayor y, por lo tanto, se afianza nuestra certeza como sujetos.

Si no fuera por la rotura del ladrillo del centro de la imagen, el modo de *presencia* de todos los ladrillos que conforman este fragmento de muro sería el de *presencia insinuada*; pero el ladrillo central se manifiesta matemáticamente y, por lógica deducción, aunque no podemos tener la absoluta seguridad de que el resto de las formas rectangulares insinuadas son también ladrillos, el convencimiento de que así sea es aún mayor. Hablamos aquí por primera vez de transitividad *presencial*, pues las conclusiones sobre un objeto evidente nos inducen a extender el juicio elaborado al resto de los objetos insinuados por la detección de sus formas singulares, la estructura resultante de su ordenación, y algunas transparencias de la pintura de recubrimiento.

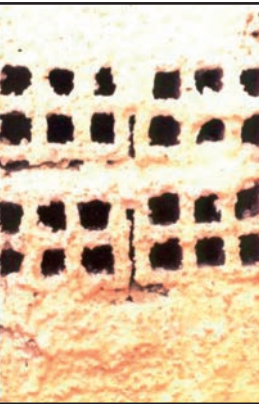
Quede claro que esta asociación mental no puede ser válida en



28.



29.



30.



31.



chamán paleolítico conjurando la vida desde la muerte, como los que habrían pintado nuestros antepasados ataviados como animales cuando no hibridándolos con ellos, en sus danzas y ritos de caza, fecundación, muerte,... Entendería que el ser humano lucha en paralelo por su supervivencias física y metafísica, captaría el sentido y poder de los ritos de antaño, mirando cada vez con más respeto a dos humanidades: la del exiguo *neanderthal*, con sus arcaicos ritos de caza, las primeras muestras de prácticas religiosas al enterrar a los muertos, o el apilamientos de sus cráneos, y la del pujante *cromagnon* invocando a sus dioses, transformando sus entornos, *animando* materiales y conjurando *sombras*..., inventando el mundo.

Viendo el alto grado de iconicidad que subyace en el llamado arte primitivo intentaría conectar lo prehistórico con lo histórico, lo antiguo con lo contemporáneo, detectar aquello que ha prevalecido en el tiempo, la inmanencia del pensamiento humano. Se situaría frente a la *luz* que traspasara la entrada de la caverna para recrear la *magia umbrátil* que le llevara a la ciencia, a la religión y al arte actuales. Aplicaría el pensamiento mágico junto al análisis racional, conciliaría sus creencias con los descubrimientos científicos, avanzando entre *sombras* y *luces* hacia un conocimiento integral del Ser. Investigaría la materia con la energía del fuego en crisoles, amalgamando cuerpos y almas, hombres y dioses, recordando las indicaciones de Demócrito para *"abolir la sombra con una medicina ígnea"*. **Desafiaría al espacio y al tiempo, a la vida y a la muerte, produciendo días y noches con un sol filosófico y una luna mercuriana, conjugando el oro y el plomo, luz y sombra con las que completar la gran Obra prometeica.**

Se plantearía, como Robert Fludd, discípulo aventajado de Paracelso, representar el acto divino de la creación como un proceso alquímico en el que Dios obtuvo del *"caos tenebroso"* la *"Prima Materia"*, los tres elementos divinos de la *luz*, la oscuridad (o gran *sombra*) y las aguas espirituales que originaron los cuatro elementos aristotélicos. Se maravillaría, contemplando en el *Utriusque Cosmi* de Fludd, a la *luz* surgiendo en medio de la *sombra* como fuente de todas las cosas mientras las aguas comienzan a dividirse en cercanas (claridad) y lejanas (penumbra) (Fig. 24).

Crearía un lenguaje hermético, una iconografía secreta con la que preservar sus fórmulas magistrales tal y como viera hacer a los chamanes paleolíticos. Si Latona fuese el nombre críptico de la *prima materia* durante la fase de putrefacción y ennegrecimiento (nigredo) en el Opus alquímico, aseveraría que el color negro reúne al cuerpo con el espíritu. Llamaría Sol al azufre y Luna al mercurio, elementos primordiales de su Alquimia orientada a la fusión de la naturaleza con la sobrenaturaleza (Fig. 25).

Viviría aplicando su propia filosofía con todas sus consecuencias, avanzando en la investigación analítica y la experimentación, pero sin renunciar a su intuición ni renegar de sus dioses, dispersos o unipersonales. La alquimia, de origen oculto en los tiempos antiguos, que evolucionara de forma independiente en China, India y Grecia (donde degeneró en superstición), mientras sobreviviera como disciplina académica en Egipto, le inspiraría desde la Europa medieval, cuando resurgiera en occidente, al estudiarse obras árabes traducidas, principalmente en Toledo, al Latín. Nuestro adepto *umbrátil* redescubriría entonces los escritos de Aristóteles (que fueran, a finales del S. XIII, profundamente debatidos por los principales filósofos, científicos y teólogos de la época). Mezclaría la ciencia, la filosofía y la mística en subterráneos y secretos laboratorios, escondido de la Inquisición católica y emulando a los brujos de las cavernas paleolíticas. Pensaría que la pureza de mente, cuerpo y espíritu sería necesaria para llevar a cabo su búsqueda alquímica desde el conocimiento de los cuatro elementos de Empédocles: tierra, aire, agua y fuego. Estudiaría la teoría por la que, con la combinación adecuada de elementos, se puede formar cualquier sustancia, tanto física como metafísica. Pero nunca olvidaría que para ello es necesaria la negociación de Ormuz y Arimán, y serviría de enlace entre el divino fuego celeste (el *luminico* Empíreo) y la sombría materia. Situaría su acción entre la *luz* superior y la materia inferior, que compondrían a partes iguales el sector

24.

Robert Fludd, *Utriusque Cosmi*, tomo I, Oppenheim, 1617. El primer brote de *luz* en la gran *sombra*, se acompaña de la división de las aguas espirituales en claridad y penumbra.



25.

Michel Maier, *El sol filosófico*, con su claridad y su *sombra*, produce un día (Latona) y una noche (Magnesia) siempre similares. *Atalanta fugiens*, Oppenheim, 1618.

ningún proceso riguroso de conocimiento, si bien es cierto que, quizá, sea mínimo el tanto por ciento de error en muchos casos. Cuando el convencimiento del sujeto sea absoluto y la conclusión errónea, el resultado de su análisis puede llevarle a situaciones dramáticas, dependiendo del asunto en el que trabaje así como en su campo científico, filosófico, etc.

**Los escultores han sabido jugar desde siempre con estas sutiles fronteras entre lo verdadero y lo falso, lo evidente y lo aparente.** Así veremos ejemplos de "bronces" que no son bronces, "mármoles" de plástico, etc.

También han sido recurrentes en la investigación de la forma o en el juego intelectual-escultórico, efectos bien logrados de volúmenes aparentemente pesadísimos sustentados por elementos presuntamente inconsistentes. Como de "equilibrios milagrosos" aunque falsos, que un escultor puede insinuarnos, engañando nuestra vista al no coincidir el centro supuesto de gravedad de una escultura con el centro real que permanece oculto a la evidencia, por tratarse de una forma en partes maciza y en partes hueca.

La figura 32 es un ejemplo de interacción entre el modo de *presencia intuitiva*, el de *presencia insinuada* y la *presencia evidente* que supone la comparecencia directamente aprehensible de los objetos-ladrillo en el centro de la imagen.

Aun así, sabemos que nuestros sentidos pueden engañarnos, y que los escultores lo hacen siempre que quieren en el campo que dominan. En capítulos posteriores atenderemos el ejercicio intelectual y las correspondencias psicológicas de la mimesis exacerbada de las esculturas hiperrealistas americanas, con todos los factores *presenciales* que entran en juego, y son algo más que simples alardes técnicos o divertimentos de engaño.

#### 1.4.2.8 Presencia invocada

Ya hemos dejado entrever que la *ausencia* constituye otro modo de *presencia*.

Llamaremos *presencia invocada* al modo de *presencia*, tanto en este caso de un objeto como de un sujeto, que actúe psicológicamente sobre el sujeto espectador, de tal

manera que éste tienda a restablecer la *presencia* de algo o alguien que sea y esté, o fuera o estuviera, en alguna parte por poseer elementos de juicio suficientes para determinar su existencia, no sólo como ente de razón nuestro, sino como objeto o sujeto reales y tangibles cuya *presencia* es, por tanto, evidente aunque no localizable.

Las figuras 33 y 34 ejemplifican el modo de *presencia evocada* del objeto-ladrillo en la estructura de un muro.



32.



33.

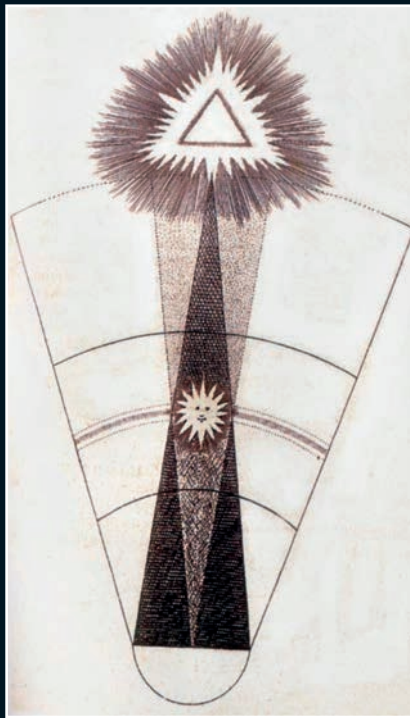


34.



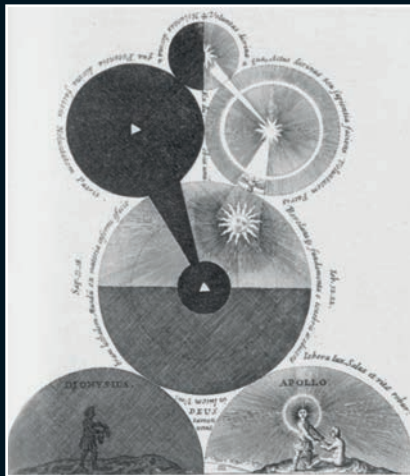
26.

Robert Fludd,  
*Utriusque Cosmi*,  
Oppenheim, 1619.  
El sol representado  
bajo el Empíreo  
tiene su órbita  
en la intersección de la  
luz con la sombra.  
Por eso los platónicos  
le dieron el nombre de  
esfera del alma,  
"sol-soul".



27.

Robert Fludd, Alegoría  
"luminico-umbrátil",  
*Philosophia Moysaica*,  
Gouda, 1638.



intermedio con el cielo elemental, donde habita el éter o "aire ígneo" (Fig. 26).

Articularía la relación del *sombrío* caos primaterial, principio centrípeto de Dios, en el *que* "sus rayos se orientan hacia su propio centro" (siglos antes del descubrimiento de los llamados agujeros negros), ocultando en sus entrañas la piedra angular de *luz*. (Fig. 27). El centrípeto Dioniso, (ángulo inferior izquierdo de la imagen) como "alter ego" (*sombra* elevada) de Apolo, principio de *luz* creador y centrífugo, descuartizaría a éste siete veces en la noche, recomponiéndole otras siete veces en el día, durante el proceso de consecución de la Piedra filosofal.<sup>70</sup>

Las lecciones de Platón seguirían alentando su descubrimiento de la relación del hombre con el cosmos, que querría aprovechar para mejora de la humanidad. Intentaría utilizar la alquimia como Paracelso y otros adeptos, para el avance en medicina, recordando a aquéllos cuando lograron producir ácido clorhídrico, ácido nítrico, o carbonato de sodio y potasio. Les reconocería también la identificación del arsénico, del antimonio y del bismuto y la invención y el desarrollo de dispositivos de laboratorio que, aun con modificaciones posteriores, todavía se utilizan hoy en día.<sup>71</sup>

Aún así, Antes de dedicar sus energías al estudio de la *physis*, querría alcanzar la cima de la *psykhê* humana, entre la alquimia y la mística del pensamiento transcendente. Al igual que en la religión, con **el arte conseguiría expresar lo inefable, crear alegorías con las que divulgar las cuestiones cosmogónicas desde premisas espirituales en las que la alquimia de la luz y de la sombra resultaría proverbial.**

70 La Piedra filosofal habría de ser una sustancia que, según la alquimia, tendría propiedades extraordinarias como la capacidad de transmutar los metales vulgares en oro. La alquimia (ahora considerada pseudociencia), se practicó aproximadamente desde el siglo IV a. C. hasta el surgimiento de la química y las ciencias naturales, a comienzos del XVII. Su época de esplendor fue el Medievo europeo. A finales de la Edad Media se escribieron numerosos libros sobre el denominado «Arte Hermético». La palabra alquimia, del árabe *al-kimiya*, cuyo significado es similar al de química, tiene, sin embargo, una connotación distinta del concepto actual del término, ya que apela a lo transcendental, lo espiritual. Fueron tres los objetivos fundamentales que persiguieron los alquimistas. Por un lado intentaron la transformación de metales innobles, como el plomo y el cobre en metales preciosos, como la plata y el oro. Además, trataron de crear una sustancia que fuera capaz de curar todas las enfermedades. Finalmente, se aplicaron a descubrir el elixir de la inmortalidad. Todo se resumía en la búsqueda de la piedra filosofal, considerada como la única sustancia capaz de conseguir la transmutación, la panacea universal y la inmortalidad. La creencia más extendida afirmaba que esta sustancia, puesta en un metal innoble como el hierro, mediante el proceso de fusión (iluminación de la umbro-materia), sería transformada en oro (símbolo de la *luz* Divina).

71 La alquimia sentó las bases para el desarrollo de la química como disciplina científica. Nunca fue enseñada en las universidades; los conocimientos se transmitían clandestinamente de maestro a aprendiz, de adepto a neófito. Atrajo a seguidores del ocultismo, con el que aún se lo asocia actualmente olvidando su valor histórico y sus logros científico-espirituales, pues fueron demasiados los mercachifles y charlatanes que utilizaron (y utilizan) la alquimia para el engaño o la estafa. Por sus orígenes precristianos y el secretismo al que se vieron obligados sus practicantes, la alquimia fue condenada por la Iglesia Católica que consideró a sus practicantes herejes. Con este calificativo podría luego condenar a la muerte o al silencio a valientes como Miguel Servet o a "cautos" como Galileo, respectivamente, cuando sus investigaciones alcanzaban ya el rigor y la consistencia científicos.

Los huecos en los dos fragmentos de muro fotografiados, otorgan especial protagonismo a los ladrillos ausentes. Aquí evocamos la *presencia* de los ladrillos ausentes, que es detectada a simple vista por diferenciación cromática del fondo, no del objeto en cuestión. En el primer caso un hueco oscuro en un muro iluminado, y en el segundo un hueco luminoso en un muro fotografiado a contraluz, otorgan a estas imágenes sendos centros de interés. No hay ladrillos más *presentes* en nuestra mente que aquellos ausentes en ambos ejemplos. Ahora bien, la definición que aportamos de *presencia invocada* no se acaba en este nivel psicológico, sino que entraña el hecho, tan evidente o tan incierto como en las anteriormente analizadas *presencias insinuadas*, de que la existencia de lo ausente es o, al menos, ha sido

35.



real; pues lo ausente no coincide con lo inexistente: anteriormente hemos distinguido ya **el concepto de "vacío" y el concepto de "nada". En torno a estos conceptos, como a toda la problemática existencial, los escultores del siglo xx investigaron matéricamente, llevando a sus obras el juego de preguntas y respuestas que el nivel de evocación permite.**<sup>31</sup>

#### 1.4.2.9 Presencia espectral

Las figuras 3 y 36 ejemplifican un *modo de presencia* que supone un peldaño más en la escala de evidencia. El primero delata la *presencia* de los objetos-ladrillo mediante su reflejo en el parabrisas del automóvil, mientras en el segundo es la *sombra* reflejada del sujeto sobre un muro de ladrillos la que advierte de la *presencia* de aquel.

En ambos casos las *presencias* son más ciertas aún que en el *modo de presencia evocada*, pues ni la reflexión de la *luz*, ni la proyección de la *sombra*, podrían transmitirnos información visual del objeto o del sujeto si no fuera real su comparecencia. Mientras la ausencia de un ladrillo en un muro nos inducía a pensar que había estado en él, los reflejos de un ladrillo o una persona connotan, icónicamente, la actualidad de su *presencia*.

Aquello reflejado es y está pero, además, está en el lugar en el que sólo percibimos su reflejo, y está mientras el reflejo se nos muestra.

No es válida, desde luego, la conclusión de que si dejamos de percibir el reflejo ello signifique que bien el objeto, bien el sujeto, hayan desaparecido. conectaríamos con el estado de inocencia del neófito



36.

31 Basten como ejemplos ilustrativos las recurrentes "unidades-yuntas" de Pablo Serrano, en las que dos piezas, macho y hembra, dialogan sobre el ser y el no ser, lo cóncavo y lo convexo, lo lleno y lo vacío, etc., así como instalaciones del escultor británico Bill Woodrow, como la titulada "Elefante" (1984), en la que bajo la cabeza de un elefante realizada con chapa tomada de puertas de coches, nos mostraba dichas puertas desmanteladas y dispuestas en círculo mágico. A su vez, las orejas del animal eran trozos recortados de dos mapas (América del Sur y África) que comparecían a izquierda y derecha de la cabeza del elefante, evidenciando que las orejas se habían recortado directamente de los mismos.



28.

Sephirot. Studium universale, Francfort, 1698. Las siete manos son los “espíritus elementales” de Boehme, o los siete aspectos del árbol de los sephirot. El sol en el centro simboliza el fuego de demarcación vinculado a la sephira Tifereht que, según los exégetas cristianos de la Cábala, representa a Cristo como el “corazón del cielo”.



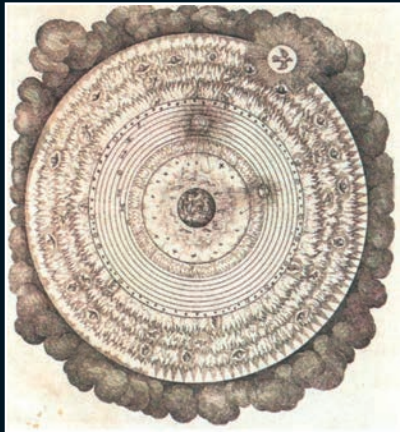
Querría trepar por los árboles del conocimiento hebreo, los llamados “Sefirot”,<sup>72</sup> a la vista de grabados como el de Valentín Weigel en su *Studium universale* (Fig 28), quien le diría que lo que proviene del Árbol del conocimiento se lee en el Zohar, “[...] lleva en sí la dualidad”, los frutos de la luz y las tinieblas”. También que aunque Adán eligió el “sombrio fruto de la mortalidad”, tuvo libertad de elección, ya que **el mundo de los elementos se compone de dos fuerzas primordiales, una luminosa y otra oscura**.

Entendería la alegoría de Weigel a simple vista, tras haberse quedado maravillado ante la serie de estampaciones que Robert Fludd dedicara a una cosmogonía en la que, a partir del inicial “Caos tenebroso”, absoluta negra *sombra* primigenia, la alquimia divina obtiene la “Prima Materia”, cuyos tres elementos primarios son la luz, la oscuridad y las aguas espirituales. Tras ello,

un pristino círculo blanco con *sombra* en su interior (la luz naciendo de la oscuridad sin abolirla), se transforma en otro círculo blanco rodeado de tinieblas (la creación, consumada, del espíritu divino, pero ya amenazada por el pecado) tras un proceso de dieciséis estadios magistrales de *alquimia umbrátil*. Se quedaría absorto contemplando los catorce pasos intermedios, con las “aguas tenebrosas” lejanas a la luz, el fuego divino (empíreo), la quintaesencia (nube clara en medio de un estadio), el caos de los elementos que al ordenarse en los cuatro clásicos dejan al sol en el centro (como expresión del oro alquímico), la creación de la luz y su separación de las tinieblas por Dios, la primera manifestación del *reflejo lumínico*, la tierra como el oscuro sedimento de la creación (estrato inferior de los elementos), una blanquinegra germinación de aire y agua, la *materia oscura radiante* rodeada del éter repleto de estrellas, el fuego “tenebroso” de Paracelso activando la descomposición de todo lo viviente, la tríada cielo sublunar elemental/éter/empíreo, las estrellas de la esfera etérica acumulando luz solar, la luz celeste atrapada en la masa fría (y oscura) de la tierra en la que nacería al sol, cuyos tórridos rayos sobre los vapores acuosos generarían los planetas, y el espíritu de Dios sobrevolando la Obra consumada.<sup>73</sup> Toda una lección magistral de iconografía *lumínico-umbrátil* que establece un paralelismo entre la cosmogonía a partir de la creación divina y la consecución de la Obra alquímica mediante el perfeccionamiento místico del alma humana (Fig. 29).

29.

Robert Fludd. Cosmovisión de alquimia mística.



72 “Sefirot” (סְפִירוֹת), singular “Sefirah” (סְפִירָה), “vías” o senderos en idioma hebreo. Según la Cábala, las Sefirot son las diez emanaciones de Dios a través de las cuales se creó el mundo.

73 Puede verse la colección completa de imágenes de Robert Fludd, del *Utriusque Cosmi*, tomo I, Oppenheim, 1617, en: Roob, Alexander, *El museo hermético. Alquimia & Mística*, Taschen, Köln [Lisboa/London/New York/ Paris/Tokyo], 1997; Impreso en Italia, ISBN 3-8228-8543-6 E], págs. 105 a 112; traducción al Español por Carlos Camares. Fludd aseveraba en su *Tractatus apologeticus* que la finalidad principal del estudio del macrocosmos ha de ser la investigación sobre la acción divina en la Creación, pues sin la luz del espíritu de Dios es imposible la vida. La magnífica compilación, comentada, de R. Alexander, constituye un auténtico tratado sobre la estrecha relación de la alquimia y la mística, poniéndose al alcance del público “todo un mundo de imágenes profundamente ancladas en la memoria del hombre moderno” pero que no se pueden encontrar en publicaciones accesibles al gran público por estar contenidas en manuscritos y grabados antiguos celosamente custodiados en museos y colecciones privadas. La primera lámina del libro es, no por casualidad, un grabado de Heinrich Khunrath, de su *Amphitheatrum sapientiae aeternae* (Hanover, 1606), en el que aparece la legendaria Tabla de Esmeralda como “monumento central de la imaginación hermética” (pág. 9), representada como una oscura montaña cortada en un plano vertical como descomunal tabla de piedra sobre la que está grabado el arte/ciencia hermético y, cómo no, un fuego sobre su cima, estando el Sol asomado en el ángulo superior izquierdo. Se repite el arquetipo de la piedra enclavada en la Terra Mater, iluminada por la escritura (mensaje celestial), con la luz sublimada en su parte superior; es decir, alcanza a esta alegoría la *sombra* alargada del menhir ancestral.

practicante de magia umbrátil, que entendemos en el hemisferio derecho de esta tesis, por el que el cognoscente da por desaparecida a su *sombra* sólo por el hecho de dejar de verla.

En el ejemplo de la propia *sombra*, cabe hablar del rango espectral que en los albores de la humanidad y en cada una de nuestras infancias han tenido nuestros propios reflejos. En atención al carácter mágico de este modo de *presencia*, y en cuanto que éste funciona como aparición, visión o fantasma de algo o alguien, denominaremos a este estado *presencial* como *presencia espectral*.

En términos rigurosos, el análisis inductivo de *modos de presencia intuida, insinuada, invocada o espectral*, constituye vía válida de conocimiento, pero esta no es una vía infalible. Ahora bien, ni siquiera podemos hablar de absoluta certeza en la formulación empírica y el método científico basado en la relación efecto-causa. La historia de la ciencia, como la del arte, es una historia de desmentidos, aunque las contradicciones del campo científico no han impedido el desarrollo tecnológico: mientras la Humanidad creía que era el Sol el que daba vueltas a la Tierra, ya existían relojes capaces de medir el tiempo. Si aplicáramos las conclusiones de análisis estadísticos del binomio causa-efecto traducido como cuerpo-*sombra*, tendríamos un porcentaje de aciertos muy elevado, aunque la presunta fiabilidad del método podría depararnos graves decepciones. Dos *sombras* iguales no tienen por qué corresponderse, en modo alguno, con dos cuerpos iguales.

Pero, como ya hemos dicho, **la escultura es una actividad inteligente y, partiendo tanto de la claridad como de la penumbra, los artistas objetivizan y subjetivizan a su antojo cuanto les es menester para el logro de sus fines. No obstante, teniendo en cuenta las salvedades, indeterminaciones o aberraciones propias de cualquier método basado en lo experimental, cuya fuente principal de información es el mundo aprehensible a través de nuestros muy engañosos sentidos, la relación causa-efecto transustanciada en evidencia-certeza es suficientemente óptima en un análisis presencial** como el aquí propuesto.

El arte no sólo informa o forma, también pregunta o sugiere. En este nivel intencional lo no evidente puede convertirse incluso en herramienta utilísima de trabajo. Un ejemplo al caso podríamos encontrarlo en cualquier fotografía artística de las muchas que hacen de una *sombra* el sujeto principal de la composición, como lo son las misteriosas *sombras* fotografiadas por Atozki.<sup>32</sup> Tampoco faltarían ejemplos en el arte hegemónico del siglo xx, el cine, pues hace tiempo que los maestros del cine negro y de terror descubrieron las ventajas de la intuición, la insinuación, la evocación y la espectralización. La *sombra*, alargada y terrorífica, del personaje de Nosferatu avanzando entre lo material y lo inmaterial por las paredes de las casas de sus víctimas, así como la *sombra* de sus dedos de uñas alargadas trepando por el cuello de las mismas, conllevan una *carga presencial* en

32 Puede observarse este efecto en la enigmática *sombra* proyectada sobre un muro de ladrillos, que Fermín Atozki presentara en el ya citado volumen 1 de *Poptografía 2* (cit. “Generación 80.- Atozki”, pág. 42).

Entrevería, también a partir de imágenes del mismo Fludd, el gran acoplamiento del Cielo y de la Tierra, de la forma y la materia, un principio espiritual y otro material, simbolizados mediante un peine claro y otro oscuro (*Utriusque Cosmi*, op. cit.). Contemplaría sus esquemas de los factores masculino, procreador, y femenino preparado para recibir la “*simiente de la luz*”. Por el resultado de esta unión, el fuego espiritual habría de solidificarse gradualmente a medida que se aproxima a la tierra. Se preguntaría entonces **si nuestros ancestros habrían conseguido ultimar la Gran Obra concentrando la luz del Sol (como fuego espiritual) hasta el punto de solidificarla en pétreos menhires fecundadores. ¿Podrían ser los menhires equivalentes a “piedras filosofales” en las que, intuitivamente, nuestros antepasados habrían proyectado sus sombras, creencias, pensamientos y emociones, uniendo los ámbitos que se dividirían posteriormente en religión, ciencia y arte?** ¿Serían pues, tanto los menhires, hitos de oración común, observatorios astronómicos y esculturas rituales? Presentiría la gran carga *presencial* de todas sus *sombras*, generación tras generación, proyectadas sobre aquellos monolitos y fijadas en ellos a perpetuidad. Los menhires habrían recogido individualmente cada *sombra* humana, que luego proyectarían colectivamente. Vería entonces los menhires como hogueras de piedra, *luz* cristalizada junto a los dólmenes, pétreas barcas de Caronte avistando un “más allá”, milenios antes de que el desdoblamiento de los dioses lo dividieran en Cielo e Infierno.

Tras semejante visión “astro/antropológica”, nuestro personaje volvería la mirada atrás un instante; se despediría de la magia del mundo antiguo, de los dioses del rayo y del Sol, y atravesaría la puerta de la ciencia como Prometeo con el fuego celeste en sus manos, pero no para reclamar puesto alguno en el Olimpo de los Inmortales, sino para iluminar a los hombres en su observación y el estudio del Cosmos, sin que superstición, tradición, religión, filosofía o ideología alguna pudieran mermar la búsqueda de la verdad, ni contaminar las conclusiones de cualquier investigación objetiva.

## 1.5 TECNOLOGÍA UMBRÁTIL

Encontraría en la ciencia un campo para el pensamiento imparcial, en el que cada paso del proceso de conocimiento resultaría verificable mediante la experimentación sistemática, convirtiéndose el binomio *luz-sombra* en el de *causa-efecto*.

Observaría cómo, a lo largo del llamado periodo prehistórico, surgieron y evolucionaron los primeros útiles, y se desarrolló una tecnología empírica basada en el ensayo y la corrección de errores. Por el conocimiento y la manipulación de los materiales del entorno, los primeros útiles o herramientas se elaboraron con madera, hueso, marfil y piedra; apareciendo registrados en ellos los primeros sistemas de numeración y de cálculo, incluso las primeras anotaciones de observaciones astronómicas. Vería que son los mismos materiales de las obras de arte más antiguas que conservamos, estatuillas de deidades, bastones, impulsores u otros objetos que dan cuenta de que el arte fue, junto a la ciencia, una de las primordiales manifestaciones de lo humano.

El primer logro, según los expertos, bien pudieron ser una piedra cortante o un palo aguzado, precursores del hacha, de la lanza y de otros utensilios o armas.

Comprobaría que fue cuando nuestros antepasados dominaron el fuego, base de toda la tecnología, cuando también surgió la alfarería, al observar el endurecimiento, en determinadas condiciones, de la tierra arcillosa sobre la que se organizaban las hogueras para los asados (supervivencia física) como para los ritos (supervivencia metafísica). Comprendería, viendo las piezas cerámicas prehistóricas, que la ciencia y el arte nacieron juntos, fueron al principio la misma actividad, la misma magia. El fuego generaría *sombras* en la noche, sobre el suelo o sobre las paredes rocosas y, con ellas, imaginaría a las primeras tribus explorando los límites de lo real, accediendo al pensamiento transcendente. Comprendería que, posteriormente, el desarrollo del dibujo y de la escritura, pudiendo inventar signos, dibujos o palabras, *sombras* significantes con las que representar objetos y conceptos, permitió que los conocimientos pudieran ser preservados y transmitidos de generación en generación con mucha mayor fidelidad, consolidando la cultura, a la que se le pudo dedicar más tiempo desde la revolución neolítica y el desarrollo de la

la que la propia imaginación o el miedo de los espectadores, otorgan mayor eficacia a las imágenes indeterminadas que a las meramente descriptivas. En la misma dirección veremos más adelante recursos escultóricos que nos demostrarán que, en el arte, no hay por qué decirlo todo desde la más estricta evidencia.

Lo anteriormente dicho no autoriza a divagar en un análisis *presencial*, ni a dar por verdaderos supuestos falsos o, simplemente, no demostrados; pero sí obliga a considerar objetivamente la subjetividad. Y esta aseveración, no exenta de cierta paradoja, ha de tomarse como el intento de analizar objetivamente una actividad como la escultórica, que nace de la que puede definirse como necesidad mágica o anhelo de lo sobrenatural del ser humano, y se manifiesta en atención a códigos no sólo decodificables por vía racional, sino también por vía intuitiva.

### 1.4.2.10 Presencia registrada

El carácter espectral de la propia *sombra* o reflejo, constituye para el niño o el primitivo un estado de *presencia* ajeno a la suya misma. Pero ya hemos comentado que, en la medida en que adquiere conocimientos sobre la naturaleza de los reflejos, termina asociando, mediante la regla causa-efecto, cada *sombra* o reflejo con el objeto o sujeto que los posibilita, interceptando o reflejando la *luz* solar.

Tiene lugar entonces el siguiente paso de reconocer en la propia *sombra* sobre la pared de una caverna, o la imagen reflejada en un espejo como un charco, lago, etc., la parte inmaterial o sobrenatural que se desea o se presiente de uno mismo.

**Las huellas de manos positivas y negativas que nuestros prehistóricos antepasados nos han legado en el interior de sus cavernas-sanctuarios, evidencian su concepto mágico de la presencia, nacido del ensimismamiento que producen siempre en el individuo la autocontemplación en un reflejo como el encuentro de otro “yo”, el diálogo con la propia sombra como descubrimiento del espíritu, halo, aura, etc., o la fascinación ante la propia huella como materialización de su presencia y, por extensión, como perpetuación de la existencia.**

El paso siguiente a la plasmación de huellas, con el nacimiento de ritos *mágico-presenciales*, es la denominada magia simpática, en la que cuerpos y reflejos, o cuerpos y representaciones de los mismos guardan estrechas relaciones.

No cabe otra manera de entender el nacimiento del arte prescindiendo de estos parámetros mágicos, pues para el primitivo la imagen supone una auténtica *presencia*. Todo tipo de imagen se convierte en puente entre lo natural y lo sobrenatural. Los “maestros” de Altamira, fueron brujos cazadores a distancia, o magos que se comunicaban de alguna manera con el espíritu de los bisontes de cuya muerte dependía la vida de la tribu. Pero como a este tema nos dedicaremos en los capítulos inmediatos, quedémonos ahora de momento con el *cazador de espíritus* al que llamamos artista primitivo, pero ya vestido de veintiún siglos de cultura, chaqueta y corbata si la ocasión lo requiere y, eso sí, un pellón de barro, trozo de hueso, papel en blanco o cámara fotográfica.





30.  
Radiografía  
de mano humana.

31.  
Huella de Neil Alden  
Armstrong en la Luna.



agricultura, que propició el incremento de alimentos, y el desarrollo de las tempranas civilizaciones con mayor garantía de supervivencia colectiva.

**Desde el descubrimiento de los eclipses, sombras mágicas del dios Sol, de la diosa Luna o de nuestro propio planeta, dominio de Gaia, Gea o tantas diosas madres,** y cuantas especulaciones cupieran en torno a estos efectos, podría remontar entera la historia de la ciencia y hasta, sin salir de la “caverna-laboratorio”, hacer descubrimientos como el de la radiactividad del torio por la *sombra* mágica de un objeto registrado con carácter permanente en una placa, tal y como Marie Curie observó en 1898 mientras, en casual duplicidad, llegaba a las mismas conclusiones el independiente alemán Schmidt. Aprendería a protegerse del poder de emisiones radiactivas, tanto como a aprovecharlas para diagnósticos médicos complejos, en los que la “iluminación” del cuerpo por los penetrantes *rayos x* plasmaría en una placa la *sombra* del interior del organismo, y con estos efectos de transparencia y opacidad detectaría las más “invisibles” anomalías. También realizaría sofisticadas intervenciones quirúrgicas a través de monitores, operando a pacientes cuyas imágenes internas de vísceras, huesos etc, se reflejarían en pantallas como *sombras luminosas* en torno a las cuales su *magia* daría resultados en el cuerpo real del enfermo (Fig. 30).

Perfeccionando el análisis científico habría desmitificado ya al sol y entendería el efecto de las *sombras* desde parámetros positivistas. Comprobaría el movimiento de la estrella con respecto a los cuerpos que ilumina, siendo las *sombras* sus “ayudantes de laboratorio”.

Remontaría desde el heliocentrismo hasta la comprensión de los movimientos de translación y rotación de la Tierra, estudiando otros planetas del sistema solar y los

mismos efectos de *luces y sombras* que determinan en sus esféricas superficies los días y las noches.

Incluso un eclipse de sol, acontecimiento que le hubiese aterrado en su etapa mítica, cual si de la muerte del Universo o de su Dios se tratara, pero que ya vería celebrar a escala continental,<sup>74</sup> sabría entenderlo ahora como la intercepción de la luz de esta estrella, ya clasificada como “*enana blanca*”, por parte del planeta en el que habita, el cual proyecta *sombra* sobre una Luna también sujeta a análisis cuantitativos y cualitativos, en la que pronto habría de dejar huella la Humanidad: la *sombra* de un pie enfundado en material de alta tecnología<sup>75</sup> (fig. 31). A partir de aquel registro, muchos aseveraron que la luna fue ganada por la ciencia y perdida por la poesía, en un error propio de la hipermetropía tecnocrática,

74 Los eclipses se han seguido viviendo como acontecimientos trascendentales, llegándose a bloquear en ocasiones las carreteras de la mitad de un continente como Europa por los traslados a las zonas más afectadas. El jueves 11 de agosto de 1999, durante el último eclipse total de Sol del milenio que acababa, y que apagó la estrella por completo durante unos dos minutos en una franja de 14.000 kilómetros de largo entre el Atlántico Norte y el Golfo de Bengala, los europeos se sumaron masivamente a la fiesta del Sol Negro y colapsaron las carreteras y los trenes que conducían a la zona donde la penumbra iba a ser más notoria. Pueden verse fotos del eclipse con comentarios sobre este bloqueo en las portadas de los periódicos del día siguiente, entre las que recomiendo las de la agencia Associated Press que publicaba el diario El País en una secuencia de cinco imágenes, acompañando una llamada para el artículo de fondo de sus págs. 20 a 23 “Europa se detiene al paso del ‘Sol Negro’”, y en la pág. 23 de su sección de Sociedad otro artículo, “A la caza de una sombra en el cielo”, es acompañado de un imagen igualmente fascinante del momento de la ocultación total del Sol, tomada al sur de Budapest por la agencia Reuters.

75 Recuérdese la frase pronunciada por Neil Alden Armstrong al pisar la Luna (21-7-1969), ejemplo de sublimación de la *sombra*, de conceptualización por el esquema modelo-copia, en el que se significa un acto por la *sombra* mágica y transcendental del mismo en el ámbito simbólico: “Este es un paso pequeño para un hombre, pero un gran salto para la humanidad”. Más adelante atenderemos el potencial simbólico de la huella como *sombra* escultórica, invocación presencial cuya prístina fórmula fue el registro positivo y negativo de las manos de nuestros ancestros paleolíticos en sus cavernas. También explicaremos por qué dicho gesto antropológico, realizado sobre las pétreas formaciones interiores de aquellos santuarios, atiende más a un móvil presencial “mágico-escultórico” que a otro expresivo o invocador “mágico-pictórico”, y por qué son el sentido del tacto, y la noción de contacto con piedra sacralizada, los que lo articulan, antes que el sentido de la vista y el innegable valor simbólico del color.

Pintar, modelar o fotografiar es, desde el origen mágico del arte, poseer algo o a alguien. Inmortalizar o mortalizar, pero perpetuando siempre la acción mágica que tiene lugar mediante la invocación que supone rescatar —o cazar— una imagen del mundo de las *sombras* (primitivismo), del mundo de las ideas (platonismo), etc., y convertirse en su sirviente, cuando no en su dueño.

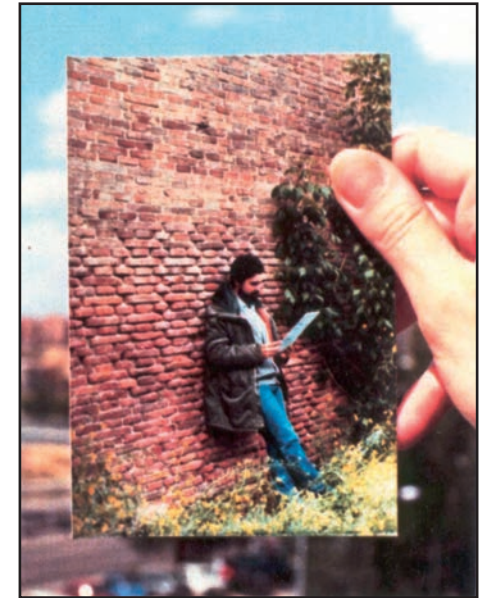
**Desde que en la infancia de nuestra especie, el hombre primitivo aprende a cazar espíritus, el arte se convierte en actividad transcendental.** Como tal vamos a seguirla, desde entonces hasta nuestro siglo, en el que tiene lugar la total desacralización del objeto, justo después de haberlo elevado al rango cuasi metafísico. En los capítulos finales de este trabajo asistiremos a la que desde múltiples sectores se denomina “crisis del arte”, pero que en realidad no es sino reflejo o *sombra* de la posiblemente mayor crisis espiritual —o de valores— ante la que el hombre haya tenido que enfrentarse como colectivo.

Una vez esbozada esta trayectoria icónica, podemos definir otro modo de *presencia* consistente en la caza de la imagen. Se trata del registro, por cualquier procedimiento natural o técnico, de un objeto o de un “sujeto a través de un objeto”. Este último no se reduce, ni mucho menos, al retrato del sujeto, sino a cuantos datos o registros de un objeto puedan llevarnos a la conclusión de algún modo de *presencia* del mismo.

La figura 37 ejemplifica el modo de *presencia registrada* (objetos y sujeto), en este caso mediante técnica fotográfica.

Las reacciones de los primitivos actuales cuando observan su imagen reflejada en una fotografía, son muy variopintas. Van desde la indiferencia por imposibilidad de reconocerse, por no saber ver el objeto papel sino como objeto, no construyendo su propia imagen mediante abstracción, hasta el pánico por creer que les ha robado el alma: su espíritu ha pasado de su cuerpo a la fotografía. Nosotros, sin embargo, estamos demasiado acostumbrados a la magia que permite perpetuar un recuerdo, persona, etc., y si nos preguntan qué estamos viendo mientras nos muestran una fotografía del Che Guevara, por ejemplo, decimos directamente que al famoso guerrillero, en vez de: “esto es una imagen del Che”. Poco importa, incluso, que sepamos que el Che está muerto, o que hayamos visto las fotografías que se hicieron de su cadáver en Bolivia, en 1967. Aunque racionalmente renegamos del estado de *presencia* latente que algo o alguien puede poseer a través de un registro, actuamos en la vida cotidiana, aunque sólo fuera por ahorrar palabras, como si aún otorgáramos a la imagen la esencialidad propia que le atribuye el primitivo, una vez ha aprendido a cazarla y, por lo tanto, a someterla.

La figura 38 nos muestra el modo de *presencia registrada* del objeto-ladrillo, establecida de forma directa y, posiblemente, involuntaria por parte del sujeto. La huella del ladrillo en el barro húmedo es un registro a través del cual adquirimos consciencia de su reciente *presencia*. Esta huella no comporta el mismo grado de *vacío presencial*



37.

38.





pues el ser humano sabe guardar el equilibrio entre la razón y la emoción, siendo ambos polos para él necesarios.

También se preguntaría por el origen de los astros; investigaría el principio del Cosmos desde premisas científicas, retrocediendo en el movimiento universal para construir hipótesis de partida. Entre el espacio próximo y el remoto habría llegado, desde la observación de su propia *sombra*, hasta el avance científico actual, por el que puede entreverse la unidad del Ser en función de la dinámica del caos, precisamente en la indeterminación del límite entre el blanco y el negro, la *luz* y las *sombras*.<sup>76</sup> Parménides y Heráclito habrían negociado una feliz tregua. Como las estrellas serían ya, para él, puntos flotantes de materia luminosa en la, presuntamente, ilimitada *sombra* negra de un Espacio del que querría constatar su infinitud, o bien su origen, emitiría teorías como la del “*big bang*”: Sólo una ingente explosión de *luz primigenia* habría podido generar tal cantidad de galaxias.<sup>77</sup> Y haciendo equilibrios entre los sutiles perfiles de un nuevo

76 Resultan proverbiales, al caso, las imágenes de límites de cuencas fractales expuestas por James Yorke, en sus estudios de los sistemas que finalizan en uno de varios estados finales no caóticos, orientados a la definición de la opción terminal adoptada por dichos sistemas. Yorke inició esta investigación a los diez años de dar nombre al caos, proponiendo a la comunidad científica un supuesto en torno a un billar imaginario, un billar romano determinista, sin sacudidas, con dos rampas de salida por las que había de optar una bola a la que nutría de energía adicional (que se sumaba a la del impulso mecánico inicial). El gráfico del resultado de cada posible solución de partida del tirador de la bola, en el que marcara las posiciones que determinarían la opción izquierda o derecha de salida de la misma, proporcionaba un conjunto fractal, “*no autosemejante por necesidad, pero infinitamente detallado*”, como recuerda James Gleick, cuyas variaciones por la adición de otros parámetros harían del estudio la pesadilla de los ingenieros responsables de la estabilidad de sistemas energéticos reales y sensitivos (provistos de más de un parámetro), como redes de fuerza eléctrica y plantas nucleares generadoras, pues por su “*complejidad tan aberintica*”, los ingenieros “*efectuaban estudios y gráficos de la clase que concertaba con su educación de orientación lineal. Pero, junto a él, A podría tener otro valor que transformase la importancia de B*”. En Gleick, James, *Caos, la creación de una ciencia*, 2ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1994, trad. Juan Antonio Gutiérrez-Larraya, pág. 235, obra que resume los avances de la nueva ciencia en la fijación de pautas sobre lo caótico, puede verse un interesante gráfico de la opción blanco-negro en la dinámica de límites de cuencas fractales, en el que se evidencia la imposibilidad de predicción por una de las dos opciones en las proximidades del límite, pues, como indica el autor:

*Incluso cuando no es caótico el comportamiento a largo plazo de un sistema dinámico, el caos puede surgir en el límite que hay entre una clase de comportamieto estable y otra. A menudo un sistema dinámico tiene más de un estado de equilibrio, como el péndulo que puede detenerse en uno de los dos imanes colocados en su base. Cada equilibrio es un atractor. El límite entre dos atractores puede ser complicado, aunque regular [comentario referido a otro gráfico bicromático que supone una bella variación del esquema del Yin y el Yang]. O puede ser complicado e irregular. La mezcla enorme fractal de blanco y negro [referencia sobre el gráfico citado] es el diagrama de un espacio de fases de un péndulo. El sistema alcanzará seguramente uno de dos estados estables posibles. Dadas ciertas condiciones iniciales, el resultado se predice bastante bien: negro es negro, y blanco, blanco. Pero, cerca del límite, la predicción es imposible* (Gleick, James, op. cit., pág. 235).

77 Hawking señalaba, a propósito del big bang, que “A mucha gente no le gusta la idea de que el tiempo tenga un principio, probablemente porque suena a intervención divina. (La Iglesia Católica, por el contrario, se apropió del modelo del big bang y en 1951 proclamó oficialmente que estaba de acuerdo con la Biblia.)” (Hawking, Stephen W., *Historia del tiempo*, Barcelona, Crítica, 1988, pág.74). La teoría del big bang había de ser acogida de buen grado por la Iglesia Católica en el marco de su esfuerzo histórico reciente de reconciliarse con la sociedad, de la que uno de los sectores más distanciados es la comunidad científica, a la que tanto maltratará. Dicho esfuerzo culminó recientemente con la petición pública de perdón, en boca del Papa Juan Pablo II, por los excesos cometidos, entre los que a los científicos les duelen como propios los que sufrieran Galileo, Servet, y tantos otros sabios. Esta teoría, sin necesidad de revisiones vergonzosas, era perfectamente asumible para sus teólogos, encontrando a su vez en el lado científico el respaldo de creyentes como George Smoot, que en 1992 declaraba que “Hemos podido ver el momento de la Creación”, cuando anunció el que luego calificara Hawking como “el mayor descubrimiento de este siglo, quizá de todos los tiempos” (también Michael Turner, de la Universidad de Chicago, dijo que se trataba del ‘descubrimiento del Santo Grial de la Cosmología’). Smoot presentaba al mundo una imagen obtenida tras el análisis, por parte de su estudiante de postgrado Charlie Lineweaver, de datos obtenidos por el Radiómetro Diferencial de Microondas (DMR) con el que su equipo había estado enviando decenas de millones de mediciones a la Tierra desde que se pusiera en órbita en 1989. La imagen mostraba una masa cósmica ovoide en expansión, cuyas irregularidades eran los datos que necesitaban encontrar los científicos en el origen del universo para ratificar la teoría del big bang. Cuando Smoot aseveraba entonces que no existe ningún conflicto entre religión y ciencia, salvo que se interprete la Biblia en sentido demasiado literal, se hermanaban el concepto de la gran explosión con la creación de la luz en el Génesis a partir de las sombras:

*La tierra estaba Confusa y vacía, y las tinieblas cubrían la haz del abismo, pero el espíritu de Dios estaba incubando sobre la superficie de las aguas.*

*Dijo Dios: “Haya luz”; y hubo luz. Y vio Dios ser buena la luz, y la separó de las tinieblas; [...] (Gén. I, 2-4). →*



39.



40.

que los huecos desde los cuales dedujéramos la *presencia invocada* de sus homónimos de aquellos muros. Si entonces la visión de otros ladrillos nos llevaba a deducir la *presencia* y las características de los ausentes, en el caso que ahora nos ocupa es el propio ladrillo ausente el que rubrica su *presencia registrada*, facilitándonos datos singulares de él mismo.

La figura 39 ejemplifica la *presencia registrada* del sujeto en un objeto-ladrillo. Las gotas de sangre, materia orgánica del propio sujeto, han ocasionado —también de forma directa— un registro aprehensible a través del cual, **siempre en mayor o menor grado de certeza, podemos elaborar juicios de conocimiento** aunando pensamientos y emociones; de hecho, multitud de peritaciones arqueológicas, políciacas, etc. parten de registros de esta índole.

Las figuras 40 y 41 nos dan pie a considerar el *modo de presencia registrada* desde el binomio evidencia-certeza. En el caso de la figura

41.



40, la mancha de cemento gris sobre el yeso blanco del centro de la fotografía, presenta suficientes rasgos estructurales genéricos antropomórficos como para que un sujeto observador asocie dicho registro espontáneo carente de intencionalidad, con la imagen arquetípica de un humano. Esta construcción mental tiene lugar cada vez que una persona ajena al arte contemporáneo contempla una obra plástica de un artista abstracto, cuando la falta de asidero estético le obliga a autogarantizarse suficiente nivel de iconicidad como para no sentir vértigo, o vaciedad mental. Indudablemente, los grafismos del canto de los ladrillos, los contrastes de colores y el rico juego textural de la fotografía, bien pueden ser aprovechados estéticamente por un decorador, pintor, escultor, etc. pero sólo en la misma manera en que un artista figurativo lleva a su obra la riqueza del natural o la realidad que construye a partir del mismo. Veremos en



binomio, *materia-antimateria*, osaría escribir, como Stephen W. Hawking, la misma *Historia del tiempo*, haciéndola discurrir entre la gran explosión y unas enigmáticas y poderosas *presencias oscuras*, **sombras siderales que absorben cuanta luz se les acerca**.<sup>78</sup> De hecho, nuestro explorador umbrátil asistiría a un descubrimiento sobrecogedor en zonas recónditas del Cosmos: los “agujeros negros”. La Humanidad, en su inquisitiva mirada hacia el Universo, habría topado con uno de sus mayores enigmas, cuerpos celestes con una ingente concentración de masa en su interior y, por tanto, un extraordinario aumento de su densidad, que generan un campo gravitatorio tan fuerte que ninguna partícula material puede escapar de su atracción gravitatoria. Se les asignó el nombre de agujeros porque las cosas pueden caer, pero no salir de ellos;<sup>79</sup> y son negros

Queda claro que no es la *luz* del sol, creado el día cuarto, la aludida como primigenia de la Creación bíblica, sino la del crepúsculo, que los antiguos vieran independiente del sol y hegemónica en el cosmos, contraponiéndola a las tinieblas al distinguir la causa del día y de la noche. (v. Job 37, 18; Santo Tomás, Suma Teológica; 1 p., q. 70, a. 2 ad 3).

En cuanto a otras teorías alternativas al big bang, sobresalía entre ellas la del "estado estacionario" (steady state), enunciada en 1948 por Bondi, Gold y Hoyle, que al hilo de nuestro discurso de blancos y negros, *luzes y sombras*, conecta más con el Yin y el Yang orientales por su esquema en el que, variación de la relatividad general mediante, se esgrimía la creación continua de materia.

También cabe mencionar al premio Nobel de Química Ilya Prigogine, quien en 1992 disintió de Hawking y afines por situar a la ciencia en sus límites, a punto de "*Leer la mente de Dios*", cuando él preconizaba más bien el principio de otra era que parte de conceptos como el caos o la irreversibilidad del tiempo.

Para más información sobre las declaraciones acerca del descubrimiento de Smoot, así como las analogías entre los seis días de la Creación bíblica y los 15.000 millones de años del proceso de formación del universo, puede verse ABC, 10 de mayo de 1992 (Hawking, Stephen, "Ondulaciones en el universo", 1ª página. / y "viaje al fin de la noche", monográfico de divulgación científica [Los Análisis de ABC, págs. I y II: entrevista a George Smoot].

78 Cuando Hawking escribió su Historia del tiempo, indicaba la dificultad de detectar un agujero negro, pues se trataba de vislumbrar una *sombra* entre la *sombra*:  
*¿Cómo podríamos esperar que se detectase un agujero negro, si por su propia definición no admite ninguna luz? Podría parecer algo similar a buscar un gato negro en un sótano lleno de carbón* (Hawking, S. W., op. cit., pág.131).

Pero como quiera que, ya en 1783, John Michell indicara una manera basada en la observación de las fuerzas gravitatorias, Hawking revelaba una simpática apuesta que mantenía con Kip Thorne, del Instituto Tecnológico de California, en torno a la posibilidad de que el sistema Cygnus X-1, ya detectado, se tratase de un agujero negro "vampirizando" a una estrella, tal y como Hawking confiaba (ibidem).

Espero que pagase gustoso la apuesta que hizo, en 1975, contra su propia teoría (con el objeto de consolarse, si perdía, con la ganancia de una suscripción a Private Eye), suscribiendo a Thorne a la revista Penthouse por un año, pues si al cierre de su libro calculaba ya en un 95 por 100 las posibilidades de confirmación de esta *sombra*, en noviembre de 1992 el telescopio espacial "Hubble" enviaba una serie de fotografías, de gran nitidez, de una ingente nube de gas en la galaxia NGC-4261 (constelación de Virgo) que el doctor Walter Jaffe, del observatorio holandés de Leiden (en el que se analizó la histórica observación) identificaba como el "*depósito de combustible*" de una fuente poderosa de energía en el núcleo de una galaxia activa, que hacía innecesarias otras comprobaciones para admitir la existencia de agujeros negros, en los que ya creía la inmensa mayoría de los científicos.

79 Fue en 1969, cuando John Wheeler acuñó el término "agujero negro" durante una reunión de cosmólogos en Nueva York, para designar lo que anteriormente se llamara "estrella en colapso gravitatorio completo". Wheeler y un estudiante, Hartland Snyder, sugirieron que las ecuaciones de Einstein encerraban una predicción apocalíptica. Emitieron una hipótesis sobre una posible estrella de suficiente masa capaz de colapsarse en un punto tan denso que ni siquiera la *luz* podría escapar de ella. En el centro, el espacio estaría infinitamente curvado y la materia sería infinitamente densa; un aparente absurdo conocido como "singularidad". La detección de los agujeros negros ocupó capítulos gloriosos en la historia de la Astrofísica. El concepto de un cuerpo tan denso que ni la *luz* pudiese escapar de él, fue descrito en un artículo enviado en 1783 a la Royal Society por un geólogo inglés llamado John Michell. Por aquel entonces la teoría de Newton de gravitación y el concepto de velocidad de escape eran bien conocidas. Michell calculó que un cuerpo con un radio 500 veces el del Sol y la misma densidad, tendría, en su superficie, una velocidad de escape igual a la de la *luz* y sería invisible. En 1796, el matemático francés Pierre-Simon Laplace explicó en las dos primeras ediciones de su libro Exposition du Systeme du Monde la misma idea aunque, al ganar terreno la idea de que la *luz* era una onda sin masa, en el siglo XIX fue descartada en ediciones posteriores. En 1915, Einstein desarrolló la relatividad general y demostró que la *luz* era influenciada por la interacción gravitatoria. Unos meses después, Karl Schwarzschild encontró una solución a las ecuaciones de Einstein, donde un cuerpo pesado absorbería la *luz*. Se sabe ahora que el radio de Schwarzschild es el radio del horizonte de sucesos de un agujero negro que no gira, pero esto no era bien entendido en aquel entonces. El propio Schwarzschild pensó que no era más que una solución matemática, no física. En 1930, Subrahmanyan Chandrasekhar demostró que un cuerpo con una masa crítica, (ahora conocida como límite de Chandrasekhar) y que no emitiese radiación, colapsaría por su propia gravedad porque no había nada que se conociera que pudiera frenarla (para dicha masa la fuerza de atracción gravitatoria sería mayor que la proporcionada por el principio de exclusión de Pauli). Sin embargo, Eddington se opuso a la idea de que la estrella alcanzaría un tamaño nulo, lo que implicaría una singularidad desnuda de materia, y que debería haber algo que inevitablemente pusiera freno al colapso, línea adoptada por la mayoría de los científicos. En 1939, Robert Oppenheimer→

capítulos posteriores que **lo abstracto y lo figurativo no son irreconciliables, en modo alguno, desde el punto de vista *presencial*, pues el juego es, y siempre será, el mismo**.

En cuanto al nivel de inspiración que pueden alcanzar los artistas ante imágenes como la del ejemplo, baste recordar el método que aconsejaba Leonardo da Vinci para observar las manchas que se forman sobre la superficie de las paredes o sobre las rocas naturales.<sup>33</sup>

La figura 40 sí presenta, en cambio, un ejemplo inequívoco de *presencia registrada*. Aquí sí se nos manifiesta el registro de forma intencionada. Pero en este caso se trata de un registro indirecto, pues la intervención consciente y arbitraria de un sujeto ha sido necesaria para su configuración. Nos vamos acercando ya a las categorías informativas y estéticas de la imagen registrada, pero sin que todavía sean esos niveles los que originen el registro. Esto no desmiente el que toda imagen elaborada conlleva una estética y vehicula una información, aunque esta no sea intencionada. Sólo observamos que el *graffiti* en cuestión carece de elementos para pensar en reivindicaciones, testimonios o planteamientos estéticos determinados.

En nuestro análisis de las relaciones *presenciales* entre el sujeto y el objeto, no hemos podido contemplar la ingerencia del factor tiempo,

33 [...] *Si las consideras con atención, descubrirás en ellas invenciones muy dignas de admiración de las que el genio del pintor puede sacar partido para componer batallas de animales y hombres, paisajes o monstruos, diablos y otras cosas fantásticas que te honrarán. En estas cosas confusas, el genio se abre a nuevas invenciones, pero, primero, es preciso saber hacer bien todos los miembros de lo que se quiere representar, como los miembros de los animales y los aspectos del paisaje, peñas o vegetación.*

Leonardo da Vinci, *Traité de la peinture*, Péladan, París, 1928, págs. 66/67.

Este tratado y los tres libros que escribiera en torno al mismo L. B. Alberti, traducidos e ilustrados con algunas notas por Diego Antonio Rejón de Silva, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1980.

La contemplación subjetiva de la realidad circundante para el aprovechamiento estético, queda recogida en los tratados estéticos de las más diversas culturas.

En su análisis sobre el animismo mágico de la naturaleza, en el marco de los arcaísmos y exotismos que subyacen en el arte gótico, Jurgis Baltrusaitis (Baltrusaitis, J, *La Edad Media Fantástica*, Ediciones Cátedra, 2ª ed., Madrid, 1987, pág. 225) recuerda al respecto que este comentario de Leonardo ya fue comparado por Petrucci (Petrucci, R., *La Philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, París, 1910, pág. 117) con la receta pictórica dada en siglo XI por Sung Ti:

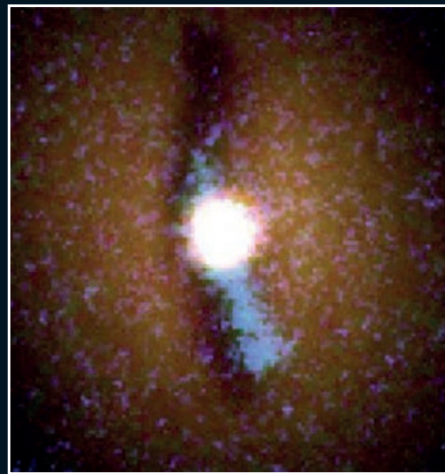
*Escoged un viejo muro en ruinas, extended sobre él un trozo de seda blanca. Entonces, miradle, mañana y tarde, hasta que, al final, podáis ver la ruina a través de la seda, sus protuberancias, sus niveles, sus zigzags, sus hendiduras, fijándolos en vuestra memoria y en vuestros ojos. Haced de las prominencias vuestras montañas; de las partes más bajas, vuestras aguas; de los huecos, vuestros barrancos; de las hendiduras, vuestros torrentes; de las partes más iluminadas, vuestros puntos más próximos; de las partes más sombrías, vuestros puntos más alejados. Fijad todo esto profundamente en vosotros y, pronto, veréis hombres, pájaros, plantas y árboles y figuras volando o moviéndose entre ellos. Entonces podréis usar vuestro pincel siguiendo vuestra fantasía. Y el resultado será una cosa del cielo, que no del hombre.*

Baltrusaitis considera inverosímil un “encuentro de genios”, pese a que no sólo su idea es coincidente, sino también la exposición de la misma:

[...] *Solamente la seda tendida delante de las piedras no figura en Leonardo, pero quizá el hombre occidental es incapaz de ver las sombras y los rasgos recubiertos por un tejido cuando, incluso un hijo del Celeste Imperio, sólo los puede ver después de una larga contemplación. ¿No dijo Hethoum que “los habitantes de Catay son los que ven con los dos ojos, mientras que los latinos son tuertos?*

Baltrusaitis, op. cit., ibídem.





32.  
Agujero negro captado por el Hubble en la galaxia NGC6251.



33.  
Agujero negro despidiendo chorro de materia.

porque ni siquiera la *luz* puede escapar a su poder. La “venganza de Ahrimán” estaba servida.

Sería en 1997 cuando, en una región del espacio situada a tres millones de años *luz* de la Tierra, en la constelación de la Osa Menor, nuestro astrónomo *umbrátil* lograría ver lo invisible o, al menos, su efecto lumínico inmediato, a través del telescopio espacial “Hubble”. Hasta ese momento, los agujeros negros escrutados habrían permanecido prácticamente ocultos al estar rodeados por un denso disco de polvo cósmico. Pero, como indicarían Philippe Crane, y su colaborador Joel Vernet, ambos del Observatorio Europeo del Sur, en Garching (Alemania), esta era la primera vez que se captaba un agujero negro iluminando su disco envolvente. Como el Hubble podía captar la *luz* ultravioleta (invisible al ojo humano) quedó registrado su efecto en un lado del disco, apreciándose combado por las perturbaciones gravitatorias en el núcleo de la galaxia NGC6251

(Fig.32). Allí agonizaba la *luz* intentando huir de la mortífera *sombra*, la energía estaba siendo fagocitada junto con la materia por el gran depredador oscuro. Joel Vernet diría que esta porción de *luz* observada podría ser emitida por la materia justo antes de caer en las fauces del agujero negro.<sup>80</sup> Nuestro científico de *sombras* recordaría, **necesariamente, el sombrío caos primaterial, de los alquimistas con sus rayos orientados hacia su propio centro.** Ya no dejaría de mirar hacia el universo exterior, y estaría pendiente de las imágenes del Telescopio espacial Hubble como la de otro gran “depredador oscuro”, devorando una estrella similar a nuestro Sol, que los telescopios XMM-Newton, de la Agencia Europea del Espacio (ESA) y Chandra, de la estadounidense NASA, detectaron en febrero de 2004 como potente explosión de rayos X producida por el gas arrancado a la estrella y calentado a millones de grados antes de ser tragado por el agujero negro (Fig. 33). El Hubble llegaría a captar imágenes de galaxias grandes devorando a otras galaxias menores, motivando que la astrónoma Anne Kinney aseverase que el universo entero es como una selva en la que la supervivencia pasa por comer y evitar ser comido; crecer o sucumbir. Cada depredación galáctica, generalmente protagonizadas por galaxias en espiral, en las que las pequeñas quedan atrapadas sin remedio por la gravitación de las “cazadoras”, dura unos cien millones de años

También quedaría absorto ante la fotografía de un agujero negro supermasivo, el núcleo de la galaxia elíptica gigante M87, emitiendo un potente chorro (“jet”) de materia eyectada por los poderosos campos magnéticos generados por el astro arimánico, y tantas otras que le llevarían a cuestionarse tanto el principio termodinámico de conservación

predijo que una estrella masiva podría sufrir un colapso gravitatorio y, por tanto, los agujeros negros podrían ser formados en la naturaleza. Esta teoría no fue bien atendida hasta los años 60 porque, a partir de la Segunda Guerra Mundial, todo el interés científico se centró en la escalada atómica. Precisamente Wheeler, el inventor del término “agujero negro”, fue uno de los principales investigadores, a partir de la Segunda Guerra Mundial, en el Proyecto Manhattan para el desarrollo de la bomba atómica, tanto como de la bomba de hidrógeno. Su vida transcurrió entre la *luz* y la *sombra*, Ormuz y Arimán, contribuyendo a victorias de ambos en su guerra. En cuanto al irrefutable descubrimiento físico, no teórico, de los agujeros negros, este se debe a Riccardo Giacconi que, en 1962, junto a un grupo de investigadores, había logrado detectar la primera fuente extrasolar de rayos X. Ocho años después fue lanzado el satélite “Uhuru”, “libertad” en swahili, creación del físico y primer explorador astronómico de rayos X. Al intentar realizar una serie de investigaciones los científicos se encontraron con una fuente estelar inesperada, que tenía la capacidad de emitir más rayos X que el Sol, y de la que aún no existían datos. En 1967 Stephen Hawking y Roger Penrose demostraron que estas *presencias* oscuras eran las soluciones que validaban las ecuaciones de Einstein. Giacconi recibió el Premio Nobel de Física 2002 por tan importante hallazgo.

80 En su artículo Aguirre de Cárcer, A., “Paisaje inédito de un agujero negro”, ABC, Madrid, 19-9-1997; este periodista se hacía eco de las declaraciones de los científicos, divulgando su esperanza de multiplicar sus hallazgos sobre la naturaleza de los agujeros negros, mediante la incorporación de un espectrógrafo al Hubble con capacidad para observar simultáneamente los núcleos de las galaxias activas, “*principales moradas de estos enigmáticos objetos*”.



42.

tal y como ahora podemos plantearnos en los casos de las figuras 42 y 43. La “huella” de la casa ausente en el muro donde se ha registrado, nos permite definir en la figura 42 una *presencia registrada* del objeto, que en función de la temporalidad podría denominarse “asumida”.

La figura 43 nos sitúa por tanto en el ámbito contrario: la experiencia de haber visto construirse casas como la de la izquierda, nos anuncia que los objetos-ladrillo de la derecha, en construcción, albergarán próximamente personas. Cabe hablar, por tanto aquí, de *presencia registrada* “presumida” en cuanto al tiempo.

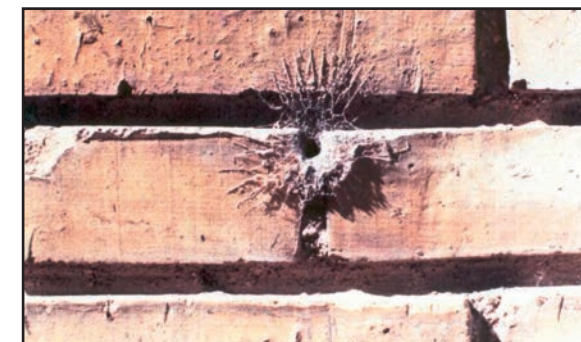


43.

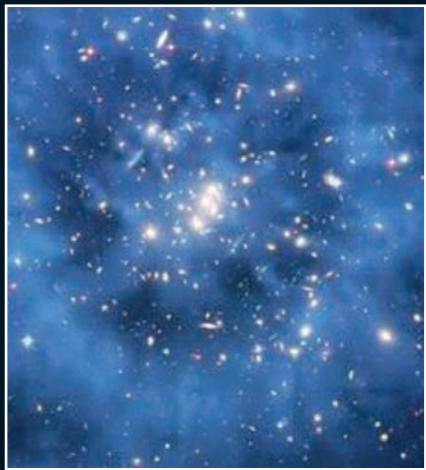
Este aspecto temporal **adquirirá mayor importancia conforme nos adentremos en las manifestaciones escultóricas de carácter fugaz o temporal; en los happenings, performances, instalaciones y demás medios expresivos en los que la investigación *presencial* se basa en el proceso, en vez del resultado final.**

Las figuras 44 y 45 traen a colación el factor azar. El registro que supone, entre los ladrillos del primer ejemplo, la telaraña, no ofrece a simple vista más dato que el de la *presencia* del arácnido en cuestión.

44 y 45.







34.  
Anillo  
de materia oscura.

de la energía, como el principio de conservación de la materia.<sup>81</sup> Y entonces **se diría que la materia se convierte en energía y la energía en materia; que la sombra es la luz y la luz es la sombra, intercambiando estados**. No estaría ya seguro de si se trataba de una guerra o de un diálogo entre ambas, pero sí lo estaría de que Ormuz y Arimán son manifestaciones antagónicas, pero complementarias, de un mismo dios; y que a un Big Bang le espera un Big Crunch, como ya aventurarían los analistas del Cosmos. Y nunca estaría más de acuerdo con ellos que cuando otra nueva imagen del Hubble le llevara a un proverbial descubrimiento *umbrático-luminico*: la materia oscura. El hallazgo de la masa de los neutrinos golpearía ante sus ojos los pilares de la Cosmología y la Física de partículas.<sup>82</sup> A 5000 millones de años luz de la Tierra aparecería uno de los indicios más veraces de su existencia, un enorme anillo de esta “materia umbrátil”. No podría ver, al igual que

ni cualquier otra radiación electromagnética, pero la darían por cierta por el efecto de su gravedad<sup>83</sup> (Fig. 34). Comulgaría también con los cálculos de la comunidad científica, por los que la materia oscura es un ingrediente esencial del universo, un 22% de cuanto

81 La ciencia había acuñado dos principios de conservación de la energía y de la materia que sostuvieron las teorías de los físicos y de los químicos con anterioridad.

La ley de la conservación de la energía, que formularan los científicos alemanes Hermann von Helmholtz y Julius Robert von Mayer y el físico británico James Prescott Joule (aunque algunas fuentes se lo atribuyen exclusivamente a Helmholtz), constituyó el primer principio de la termodinámica. Afirma que la cantidad total de energía en cualquier sistema aislado (sin interacción con ningún otro sistema) permanece invariable con el tiempo, si bien dicha energía puede transformarse en otra forma diferente de energía. Por tanto, la ley de la conservación de la energía asevera que esta no puede crearse ni destruirse, sólo cambiarse de una forma energética a otra, como cuando la energía eléctrica se transforma en energía calorífica mediante un calefactor. Dicho de otra forma: la energía puede transformarse de una forma a otra o transferirse de un cuerpo a otro, pero en su conjunto permanece estable (o constante). Por su parte, Lavoisier, el científico francés considerado padre de la Química, había consolidado la idea de que la masa se conserva, tras haber medido con precisión la masa de las sustancias antes y después de intervenir en una reacción química, llegando a la conclusión de que la materia, medida por la masa, no se crea ni destruye, sino que sólo se transforma en el curso de las reacciones. Sus conclusiones se resumen en el siguiente enunciado: “En una reacción química, la suma de las masas de los reaccionantes es igual a la suma de las masas de los productos”. El mismo principio fue descubierto antes por Mijail Lomonosov, por lo que también es citado como ley de Lomonosov-Lavoisier, más o menos en los siguientes términos: La masa de un sistema de sustancias es constante, con independencia de los procesos internos que puedan afectarle. Sin embargo, tanto las teorías modernas como el aumento de la precisión de las medidas han permitido establecer que la célebre ley de Lomonosov-Lavoisier, se cumple sólo aproximadamente. La equivalencia entre masa y energía descubierta por Einstein obligaría a rechazar la afirmación de que la masa convencional se conserva, porque masa y energía son “interconvertibles”, lo que en nuestro discurso umbrátil supone que la *sombra* es la *luz* y viceversa, en estado variable la una en favor de la otra. Y por este carácter interconvertible se puede afirmar que la masa “relativística” equivalente (el total de la masa material y de la energía) se conserva, pero la masa en reposo puede cambiar, como ocurre en aquellos procesos relativísticos en que una parte de la materia se convierte en fotones. La conversión en reacciones nucleares de una parte de la materia en energía radiante, con disminución de la masa en reposo, se observa por ejemplo en la explosión de una bomba atómica, o tras la emisión constante de energía que realizan las estrellas. Estas últimas pierden masa pesante mientras emiten radiación.

82 Uno de los grandes enigmas de la física —la existencia de neutrinos con masa— quedó resuelto en 1998 en un colosal detector situado en el interior de una mina japonesa. Un centenar de físicos norteamericanos y japoneses revolucionaron con su descubrimiento los conocimientos teóricos sobre la estructura íntima de la materia, ya que ponía en tela de juicio el Modelo Estándar vigente, que agrupaba a las partículas elementales. Sus sólidas evidencias alteraban el balance de masa establecido para el Universo, obligando a una revisión de los modelos cosmológicos al tiempo que brindaban nuevas pistas sobre la naturaleza de la desconocida materia oscura. Se acercaba la teoría de la Gran Unificación, del llamado “Santo Grial” de la Física moderna. Pueden verse fotografías del gran tanque del complejo SuperKamiokande, de sus fotomultiplicadores y de una de sus salas, a 1,6 km de la superficie, en Aguirre de Cárcer, A., “Jaque a las teorías de la materia”, ABC, ABC de la Ciencia, 12-06-1998, págs. 55-58.

83 La gravedad de la materia oscura distorsionaba la imagen que el Hubble había captado en mayo de 2007 de unas galaxias situadas aun más lejos, en la línea de visión desde la Tierra. Es lo que se llama efecto de lente gravitatoria, por el que la *luz* de unas galaxias del fondo acusa la deformación del espacio-tiempo que crea una gran masa, en este caso el anillo de materia oscura. El cúmulo galáctico era ZwC10024+1652 y el anillo mide unos 2,6 millones de años luz de diámetro. El descubrimiento supuso un nuevo hito en la exploración del Cosmos, desde que en febrero de 2005 un equipo de radioastrónomos detectase lo que sólo podía interpretarse como una galaxia invisible formada por materia oscura, sin ninguna estrella, a 50 años luz, y que bautizaron como VIRGOH121.

Por su parte, la figura 44 nos demuestra **que el azar puede actuar como fuente de registro, ligando la presencia del sujeto y el objeto, ya sea circunstancialmente o con carácter permanente en cuanto al factor tiempo**.

Los resortes cognitivos que entran en juego ante observaciones tan aparentemente nimias, no son para nada desdeñables. Por poner un ejemplo al caso, recordemos que por el rastro de una polilla en una cédula de Felipe II, un historiador descubrió en diciembre de 1980 la “estafa del siglo” en Venezuela.<sup>34</sup>



46.

#### 1.4.2.11 Presencia testimonial

La figura 46 presenta un registro que difiere de los anteriormente comentados. El fragmento de ladrillo permite entrever caracteres grabados que, siguiendo las pautas tradicionales arqueológicas, serían suficientes para concluir que se trata de una pieza cerámica elaborada por una fábrica segoviana cuyo nombre quedaría completo con el fragmento ausente de la imagen.

La *presencia registrada* del sujeto en el objeto se traduce en este caso como marca de un colectivo, como huella identificativa similar a la firma de un escultor en cualquiera de sus obras. En este caso se mez-

47.



clan dos factores: uno testimonial, que da lugar a la definición de un nuevo modo de *presencia*, mientras que el segundo es de intención publicitaria y declaración de propiedad. A este último nos referiremos más adelante.

En cuanto a la relación de un sujeto con otro sujeto, mediante la comunicación que tiene lugar en un objeto, centrándonos ya en la *presencia testimonial* observemos en la figura 47 el sempiterno corazón ensartado por cupídica flecha con el que

34 El historiador venezolano Walter Márquez, leyendo una real cédula de Felipe II en el Archivo Histórico de La Grita (Venezuela), descubrió, al pasar una de sus páginas, un cambio en la letra del escribiente de turno del monarca español. Al fijar su atención en un típico agujero circular de polilla, pasó un par de páginas siguiendo la trayectoria registrada del animal, observando que el insecto nunca atravesó la página sospechosa. Al seguir pasando las páginas el agujero volvió a aparecer. La investigación de Walter, desde el procedimiento inductivo del seguimiento del registro de una simple polilla, a raíz del descubrimiento de la falsificación de una hoja en un documento, permitió destapar la usurpación de dos millones de hectáreas, con un valor aproximado de 5.000 millones de dólares (entonces 800.000 millones de pesetas), que afectaba a cinco estados venezolanos.

El diario *El País*, con fecha 22 de diciembre de 1985, pág. 16, publicó un artículo sobre “El negocio de reescribir la historia”, recogiendo una declaración de este historiador hasta entonces desconocido, mermado en sus facultades por las secuelas de la poliometritis y al que en un principio tildaron de loco que, ya apodado en su país como *El Cojo Ilustrado*, era disputado para candidatura política por varios partidos venezolanos.



existe, mientras que solo el 4% es materia corriente y el 74% restante debe ser el más misterioso de los componentes, ante el que nuestro observador ya no saldría de su asombro: la energía oscura.

Ante la maravilla *umbrático-lumínica* universal, el círculo negro en el campo del Yin y su homónimo blanco en el campo del Yang, especularía sobre si alguna vez hubo unidad y, por tanto, si podría volver a haberla; también sobre la Causa Primera aristotélica como destino, como Omega necesario para que un nuevo amanecer cosmogónico reiniciase el ciclo. Volvería con agradecimiento la vista hacia el Ourobouros griego auto-devorándose o regenerándose de sí mismo, y hacia imágenes alquímicas como la de un dragón de dos cabezas devorando estrellas, o la de un león con el sol entre sus fauces, cuya sangre (que traduzco por su *luz/energía*) cae a la tierra (*sombra/materia*),<sup>84</sup> mientras los astrónomos se enfrascaban en el análisis de la depredación galáctica para desvelar algunos misterios de esta materia oscura, *sombra* de todas las *sombras* cosmogónico-científicas.

Sabría conciliar ya las intuiciones antiguas, los mitos clásicos, con las demostraciones matemáticas y las deducciones de la astrofísica. Se identificaría con muchos postulados de la recién creada astroarqueología, reconociendo en los monumentos megalíticos prehistóricos, en alineamientos de menhires como los de Carnac, o en el (ya citado) cromlech de Stonehenge, auténticos observatorios astronómicos, y a mirar a los ancestros con respeto, atisbando mucha más inteligencia en el pensamiento primitivo que la que le atribuyera la hipermetropía científica anterior.<sup>85</sup> **Conciliaría en el tiempo el pasado y el presente, y en el espacio lo cosmogónico y lo microcósmico.** Tarde o temprano, compararía la dinámica celular con la astral. Investigaría, por ejemplo, la fotosíntesis microcelular que describen algunas células de los organismos autótrofos, sintetizando sustancias orgánicas a partir de otras inorgánicas, valiéndose de la energía luminosa sobre la *sombra-materia*.

También traduciría en términos de *magia umbrátil* la constante duplicación celular que tiene lugar en cualquier organismo vivo; (Fig. 35) con lo que analizaría la conjuración umbrática que tendría lugar en su propio cuerpo, y se ensimismaría con la multiplicación citológica por desdoblamiento umbrátil que tiene lugar en la mitosis y en la meiosis.<sup>86</sup> Vería, al microscopio, que cada vez que un óvulo fecundado se desdobra (multiplicación

35.

Mitosis celular.



84 En la primera edición del *Rosarium Philosophorum* de 1550, aparecen veinte estampaciones que describen simbólicamente el "verdadero Arte", la verdadera alquimia, que consiste en una suerte de iluminación, de experiencia de niveles de la realidad normalmente inaccesibles. El proceso es imaginado como una "unión sagrada" (*hieros gamos*) cuyo fruto es el *lapis philosophorum*. En el principio del proceso puede verse la fuente alquímica, la fuente de la vida, con tres surtidores: los opuestos y la energía mediadora. En los cuatro ángulos del grabado aparecen otras tantas estrellas de seis puntas, y una quinta estrella sobre la fuente flanqueada por el Sol y la Luna, sobre la cual dos serpientes/dragones que nacen de las dos estrellas más bajas están a punto de devorar las dos más elevadas, y entre las últimas alegorías, un león tiene entre sus fauces un sol cuya sangre sobre la tierra es luz/energía) iluminando la *sombra/materia*. Así simbolizaban "Lo otro que se convierte en sí mismo": el alquimista que habría conseguido la Iluminación.

85 El primero en aludir el "tema celestial" de Carnac fue André Cambry, al afirmar que los megalitos de Carnac se refieren a las estrellas, los planetas y el zodiaco. Autores posteriores insistieron en la idea y, en 1970, el ingeniero inglés Alexander Thom retomó los estudios de Gerald Hawkins sobre Stonehenge y los aplicó a Carnac. Según Thom, el gran menhir caído de Locmariaquer era el centro de un inmenso observatorio astronómico apto para predecir eclipses. Sus mediciones indican que desde el gigantesco menhir era posible observar las ocho posiciones extremas de la Luna. También emitió la hipótesis de que los alineamientos de Carnac eran calculadoras solares, utilizadas para corregir las irregularidades observadas en los movimientos de la Luna. El enorme menhir, caído y roto, de Locmariaquer, conocido como Er Grab (la Piedra de las Hadas), medía más de 20 metros de alto y se cree que estaba en combinación con menhires hoy desaparecidos.

86 Las células se reproducen duplicando su contenido y luego dividiéndose en dos. El ciclo de división es el medio fundamental a través del cual se propagan todos los seres vivos. En especies unicelulares como las bacterias y las levaduras, cada división de la célula produce un nuevo organismo. Es especies pluricelulares se requieren muchas secuencias de divisiones celulares para la formación de un nuevo individuo; la división celular también es necesaria en el cuerpo adulto para reemplazar las células perdidas por desgaste, deterioro o por muerte celular programada. Por ello, para mantener el estado de equilibrio, un humano adulto debe producir muchos millones de nuevas células cada segundo. Si se detuviera la división celular el individuo moriría en pocos días. El ciclo celular comprende el conjunto de procesos que una célula debe realizar para lograr la replicación exacta del DNA y la segregación de los cromosomas replicados en dos células distintas. La gran mayoría de las células también doblan su masa y duplican todos sus orgánulos citoplasmáticos en cada ciclo celular: Ante esta permanente y maravillosa secuencia umbrátil, cobra sentido la ancestral identificación de la materia como la *sombra* de la energía (*luz* divinizada).

un enamorado, o una pareja, plasman sus iniciales en arquetípico icono puramente testimonial de un sentimiento, una *presencia* y un deseo de perpetuación.

Volvemos a encontrarnos con este rasgo humano de carácter mágico por el que **el hombre eleva su presencia a permanencia mediante el registro.** Por ser este comportamiento inherente al ser humano, podemos observarlo en la actualidad en multitud de casos y variantes en los que el factor testimonial preside una actividad humana, como son las manifestaciones de apoyo a una determinada causa.

Sin salirnos del símil del ladrillo citaremos como ejemplo el proclamado "autoemparedamiento" del escenario de la discoteca "Ya'stá! La Trup", emblemático local nocturno madrileño para el que la rigurosa aplicación de las ordenanzas municipales relativas a la contaminación acústica supuso el final de sus actuaciones en directo.

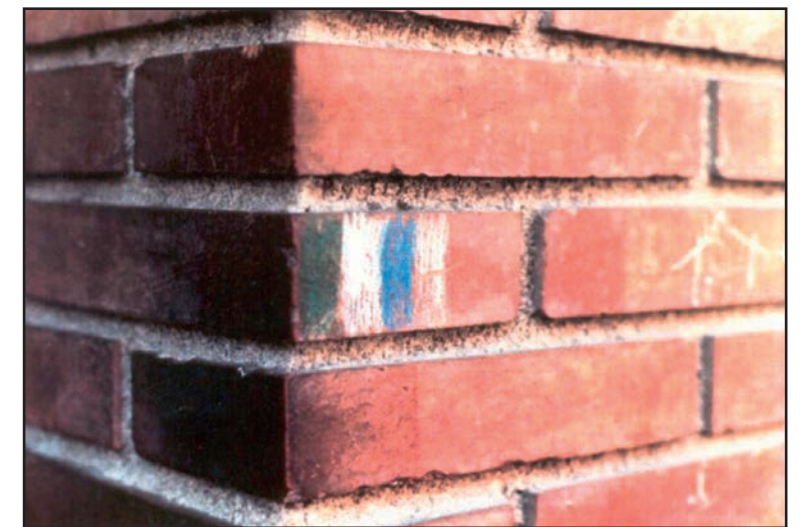
Mani Moure, propietario del establecimiento y fundador del grupo musical "Los Toreros Muertos" invitó en septiembre de 1994 a cuantos quisieron acudir a un acto de protesta en el local expresándose en los siguientes términos: "*Quien quiera puede venir esta noche aquí, firmar un ladrillo y colocarlo en la tapia del escenario como muestra de rechazo a lo que está pasando con la música madrileña*". Un diario de la capital española refería la singular manifestación de protesta hacia un reglamento que los asiduos del espectáculo nocturno tildaban de restrictivo: "*Ladrillo a ladrillo, pieza a pieza, artistas, noctámbulos y aficionados a la música comenzaron anoche a levantar una tapia alrededor del escenario del local. Una despedida a la libertad musical*".<sup>35</sup>

Ligar un gesto tan personal e identificativo de cada individuo, como es la propia firma, con un módulo indiferenciado y anónimo como un ladrillo en un muro, constituye un ritual de carácter mágico en el que una colectividad se expresa diluyéndose el ego de cada componente en el discurso conjunto, pero sin perder sus señas de *singularidad presencial*. El elemento matérico vehicula el pensamiento humano, así como sirve de instrumento testimonial de la *presencia*, de forma similar a la

ya citada campaña de las autoridades chinas en la que se permitía registrar el nombre o *graffiti* en los sillares de la Gran Muralla.

La figura 48 aporta un nuevo elemento en nuestro *análisis presencial*, pues al factor propio de la *presencia testimonial*, se une una intencionalidad estética por la que el autor del registro ha cambiado de pigmento y se ha esmerado en yuxtaponer bandas de colores sin más motivo aparente que

48.



35 Montelongo, Chano, "Prohibida la celebración de conciertos en "Ya'stá!", uno de los locales más emblemáticos", *El Mundo*, 8-9-1994, sec. Madrid, pág. 1



refleja/sombría) y comienza el crecimiento de un nuevo ser humano (“duplicación umbrática biológica”), vuelven a mezclarse alquímicamente las *luces* y las *sombras*, el azufre y el mercurio; pactan Ormuz y Arimán, el Yin y el Yang, en la conjunción *luz* fecundadora masculina y *sombra* incubadora femenina, que sientan cátedra de casualidad/causalidad en la “universidad entrópica” del “campus biológico”, en la que podría investigar el proceso mágico primordial que desencadenara su propio desarrollo citológico: la fecundación. Entonces se preguntaría si no es acaso la blanca eyaculación masculina un camino iniciático de *luz* en el oscuro interior de un útero-caverna, en cuyo fondo los adeptos de rango (fotones-espermatozoides más capacitados), irradian y fecundan otro recinto sagrado (el óvulo-santuario) donde tiene lugar el conjuro de *la vida*. Y asistiría a la pugna histórica en torno a si la práctica de la poderosa magia umbrático-científica de la clonación es lícita para el ser humano o hay que reservársela a los dioses, pues **la evolución del pensamiento humano, la ya irrenunciable investigación científica, no relegaría las antiguas creencias**. La mayor parte de la Humanidad seguiría suscribiendo su pertenencia a alguna religión monoteísta, herederas todas del culto al dios solar, el Amón-Rha de los antiguos faraones, o el Atón al que el reformista faraón Akenaton (Amenotep IV) habría adorado ya como al dios único y verdadero.<sup>87</sup>

En espacios de tiempo cada vez más cortos, por el avance geométrico de la ciencia, iría de sorpresa en sorpresa, o de consternación en consternación. Vería estremecerse a la opinión pública cuando diera la vuelta al mundo, en 1997, la fotografía de la oveja Dolly, el primer mamífero clonado, idéntico a su donante. El científico Ian Wilmut, director del experimento, junto con su equipo, había conseguido una *sombra genética* perfecta.

Escucharía entonces muchas voces advirtiendo del peligro de un posible siguiente paso. Tras un efectista (y demasiado apresurado) reportaje de la BBC en su informativo *Newsnight* del martes 19 de enero de 1999, en el que se avanzaba que una empresa estadounidense estaba dispuesta a financiar las investigaciones del Instituto Roslin de

87 Neferjeperura Amenhotep, más conocido como Ajenatón, Akhenatón o Akenatón, (o Amenofis IV, nombre helenizado), fue el décimo faraón de la dinastía XVIII de Egipto. Su reinado está datado en torno a 1353-1336 a. C. y pertenece al periodo denominado Imperio Nuevo de Egipto. Hacia el cuarto año de su reinado, cambió su nombre a Neferjeperura Ajenatón. Ajenatón ideó una reforma religiosa en torno a un nuevo culto monoteísta, el atonismo, en torno a un único Dios-Sol (como lo había sido hasta entonces Rha, llamado Atón. Atón se representaba como un gran disco solar, del que salían brazos en disposición radial, que acababan en manos con el signo anj de la vida, para recoger las ofrendas, dando a cambio luz y vitalidad. El faraón era el único profeta del dios y su intermediario ante los hombres. Este fue el comienzo de la primera religión monoteísta, para varios pioneros de la egiptología, como Sir William Matthew Flinders Petrie, (Charlton, Francia, 3 de junio de 1853-Jerusalén, 28 de julio de 1942) quien fue un importante egiptólogo británico al que de joven entusiasmaron los experimentos científicos, la Química y las Matemáticas. Sus inicios en este campo comenzaron en Gran Bretaña, precisamente, con trabajos sobre el célebre cromlech de Stonehenge.

En 1880 se desplazó a Egipto, donde pasaría 46 años de excavaciones casi ininterrumpidas. Ocupó la primera cátedra de Egiptología en el Reino Unido, y realizó excavaciones en muchos de los principales yacimientos arqueológicos de Egipto (Naucratis, Tanis, Abidos y Amana, entre otros). Varios egiptólogos consideran que su descubrimiento más famoso fue la oscura estela de Merenptah, opinión que contara con el beneplácito del propio Petrie (v. Margaret S. Drower, Flinders Petrie: *A Life in Archaeology*, University of Wisconsin Press, 1995, pág. 221); La Estela de Merenptah es otra esplendorosa *sombra* pétrea iluminada por escritura divinizada, una losa de granito gris oscuro, erigida por el faraón Amenhotep III (padre de Ajenatón, que creara la divinidad de Amón-Ra y “resucitara” al dios halcón Atón, que habría de inspirar posteriormente a su hijo [Los límites de esta tesis me impiden desarrollar aquí con rigor mi teoría de cómo este faraón (dios viviente) consagrado a un sol, simbolizado por un alcón, y cuyo hijo iluminaría al mundo con la luz del monoteísmo (Aj-en-Iten [Ajenatón], significa “Atón está satisfecho”, “útil a Atón” o “que agrada a Atón”) son, junto con los textos occidentales de la masculina triada hindú llamada Trimurti (las tres formas [de Dios] “Brahmā, Vishnú y Shívā), el precedente del dogma “mono-politeísta” cristiano de la Trinidad formada por un dios Padre, un Espíritu santo (en forma de ave) y un Hijo tenido por la Luz del mundo). Otro dato interesante para nuestro discurso es que posteriormente, el reverso de esta estela de Amenhotep III, fue mandado grabar por el faraón Merenptah para conmemorar su victoriosa campaña militar en tierras de Canaán hacia 1210 a. C. La estela fue descubierta en 1896 por Flinders Petrie en el templo funerario de Merenptah, en la región de Tebas (Egipto). Esta piedra oscura logró pronto gran celebridad porque el texto grabado incluye la primera mención conocida a los israelitas (si bien no a Israel como tierra o estado), en la penúltima línea del texto grabado, dentro de la lista de pueblos derrotados por Merenptah. Por ello, muchos la conocen como Estela de la victoria o Estela de Israel”. La conexión de estas estelas egipcias de piedra oscura con las babilónicas como la de Hammurabi (que ya hemos conectado con las tablas de la ley de Moisés), resulta evidente.

el del simple juego estético de la armonía y el contraste. Ello nos abre camino hacia otros modos de *presencia* en los que el sujeto adquiere singularidad en base a planteamientos intencionados, estéticos o escultóricos, a los que vamos a referirnos.

#### 1.4.2.12 Presencia intencional

Ya hemos visto cómo **el sujeto puede utilizar al objeto como vehículo de expresión del pensamiento. La presencia registrada del sujeto en dicho objeto puede llegar a ser de extrema complejidad, convirtiéndose el segundo en un lugar de encuentros de todo tipo**. Partiendo de la base de que toda intencionalidad conlleva de por sí el factor testimonial, avanzamos un paso más para definir como *presencia intencional* a aquella en la que el objeto no solamente sirve para perpetuar al sujeto, sino también para actuar como medio eficaz en el logro de cualquier fin específico. Las figuras 49 y 50 son ejemplos de *presencia intencional*, tanto de los objetos como de los sujetos comparecientes en ambas imágenes publicitarias. En el primer caso los objetos-ladrillo actúan como soporte del producto anunciado. El registro de la imagen de la botella otorga, por diferenciación, más protagonismo a unos ladrillos que a otros. Pero todos contribuyen al mensaje comercial, pues la relación entre los ladrillos en estado de *presencia diferenciada* frente a los demás es la misma que en una composición pictórica tienen las figuras con los fondos.

En la figura 50, sin embargo, es el sujeto el que sirve de apoyo estético al objeto, pues las nalgas de la modelo no hacen sino servir de reclamo visual en un anuncio de una fábrica de ladrillos, cuyo objetivo es venderlos según parece, sea como sea. En este tipo de publicidad el sujeto (la mujer) o parte del mismo, es tratado como un objeto.

La figura 51 ejemplifica, de forma más compleja, la interacción de distintos *modos de presencia*. Asistimos ahora a un registro indirecto de objetos-ladrillo. Los autores de la pintada en este muro madrileño han imitado, mediante registro pigmentario, los típicos “desconchones” de las paredes de cal, que elevan a categoría de *presencia* emulada los ladrillos que bajo la cobertura blanca mostraban, ante el sujeto, estado de *presencia intuita*.

No se trata de ladrillos reales pero, por el proceso de abstracción que se despliega en torno al mimetismo artístico convencional de probada eficacia histórica, “vemos” ladrillos donde no los hay, como en ejemplo anterior al *Che* aunque llevara años muerto.



49.



50.

51.





Edimburgo (Escocia), el centro de trabajo del equipo de Wilmut, se convirtió en un problema de estado. El primer ministro británico se enfrentaría al dilema de si permitir o no la investigación sobre la clonación humana. Mientras tanto, tres millonarios anónimos presentados en el mismo programa de la BBC ya ofrecían grandes sumas de dinero para que les clonasen; y se abría el debate sobre la posible conservación de células de embriones obtenidos por fecundación in vitro que posteriormente se implantaran. Así, en caso de que el niño nacido llegara a fallecer, los padres podrían solicitar una clonación para recuperar una copia genética de él.<sup>88</sup>

Comprobaría que en la historia de la Humanidad no se descarta ningún experimento y que, si algo es posible para el hombre, para bien o para mal, antes o después, termina ocurriendo. Siete años después leería que un grupo de científicos surcoreanos y estadounidenses de la Universidad Nacional de Seúl habían clonado, por primera vez, 30 embriones humanos maduros.<sup>89</sup> El camino hacia la demiurgia quedaba despejado científicamente, pero muy enmarañado por las diatribas éticas, filosóficas y religiosas actuales. ¿Fabricarían humanos los humanos? ¿Serían los nuevos dioses de generaciones de hombres sintetizados en laboratorios? ¿Dónde quedaban los dioses objeto de culto ante tal posibilidad? ¿Fue la actual humanidad objeto de un experimento semejante por parte de alguna civilización tan adelantada como lo era ya la humana? ¿Si se clonasen los seres humanos, las generaciones producidas serían consideradas como pertenecientes a nuestra misma especie? Prometeo ponía al alcance de los hombres un fuego de poder demiúrgico absoluto, frente al que temblarían las estructuras sociales humanas. Nuestro ya científico umbrátil tendría que revisar todos los conceptos que, a partir de su propia *sombra*, habría ido adquiriendo hasta entonces, y posicionarse como ser creador sobre el planeta, decidir la dirección y el planteamiento de sus acciones futuras.

**Puesto a clonar o copiar, construiría toda una realidad virtual, *sombra* informática de cada entorno específico, para resolver los problemas más complejos ahorrando tiempo, dinero y riesgo; aunque advertiría que al disminuir el riesgo físico incrementaría el mental, pues la cultura de apariencias y reflejos que supondría el abusivo y palurdo ejercicio del poder umbrátil, podría abocar a la sociedad del *reality show* perpetuo; a la cultura del simulacro que denunciaban los “apocalípticos” del final del segundo milenio que, frente a los clarividentes del fin del mundo que surgieran en el primero, se mostraban “umbraticoidentes” y alertados ante el sueño de la razón que como Braudillard, llegaría a convertirse en el crimen perfecto: el asesinato de la realidad:**

*En el reino de las sombras, ya nadie la tiene y no se corre el riesgo de desgarrarla pisándola, como Peter Schemihl [personaje literario de Chamisso al que nos referiremos más adelante]. Lo que puede ocurrir, en cambio, es que no sean ya los cuerpos los que proyecten su sombra, sino las sombras las que proyecten su cuerpo, los cuales sólo serían la sombra de una sombra. Algo que ya ocurre en el caso de nuestra realidad*

88 Para más información: Townsend, Rosa, “EEUU financiará la investigación con embriones humanos”, El País, 21-1-1999. También: Ferrer, Isabel, “Los creadores de ‘Dolly’ preparan la clonación de células humanas” (ibidem).

89 En la creación de los embriones, que se cultivaron para obtener células madre con fines terapéuticos, se utilizaron únicamente células donadas por mujeres. Con el método utilizado se habría la puerta al futuro uso de estas células para la medicina de trasplantes. Así lo anunciaría el científico Woo Suk Hwang, director del estudio. La noticia, publicada por The Washington Post y publicada en la revista Science, causó gran consternación entre la comunidad científica, dividida hacía tiempo por el debate sobre la ética de la clonación de seres humanos. Máxime cuando el doctor Leon R. Kass, presidente del Consejo de Bioética de EE UU, hiciera una inquietante declaración: “*Aparentemente estamos ya en la era de la clonación humana: hoy clonamos blastocitos para investigación terapéutica; mañana clonaremos blastocitos para fabricar bebés*”. Otros científicos avanzaron que la información que proporcionarían estas células madre clonadas podría ser obtenida con los embriones sobrantes de reproducción, autorizados y utilizados para fines terapéuticos en España y otros países. Si bien otros autores del estudio y otros investigadores sostienen que las células clonadas tienen mayor potencial terapéutico, al poder ser usadas como células de reemplazo en los trasplantes sin temor al rechazo. Así se ayudaría a los numerosos enfermos que esperaban desde hacía años la llegada de la clonación terapéutica. Podrían extraerse células de los pacientes y crear con ellas embriones de los que se obtendrían células madre genéticamente idénticas al enfermo.

Tanto el espacio como el tiempo, pueden conjugarse mediante la *magia presencial*.

La *presencia registrada* de los objetos-ladrillo sobre un muro presuntamente integrado por homónimos reales, no tiene aquí mayor intencionalidad por parte del sujeto, artifice de la misma, que la meramente estética que antes advertimos con las bandas verticales de colores.

La silueta negra registrada a la derecha en ademán de ser la autora del mensaje, **tiene mucho que ver con el concepto mágico de la propia sombra al que hemos aludido, la autoconciencia del individuo capaz de alterar el entorno, y la fascinación del hombre por sus huellas y reflejos.**

De igual manera que toda *presencia testimonial* conlleva una estética, tampoco la *presencia intencional*, por tratarse de un registro elaborado, se escapa al sentimiento estético en todo sujeto artifice; pero cuando el nivel estético adquiere más importancia que el intencional mediador, entramos ya en el nivel artístico, dentro del cual concluiremos este *análisis presencial* básico para el resto del discurso.

La figura 52 ejemplifica el modo de *presencia intencional* del objeto, colindante ya con el empleo del mismo para fines no ya comerciales, sino puramente estéticos.

Los ladrillos siguen sirviendo de soporte para anunciar productos a la venta. Se trata aquí de ladrillos reales en el interior de un escaparate. Esta composición sólo puede llegar a darse tras un largo proceso histórico en el que el objeto-ladrillo es percibido como emblema, y en función de sus posibilidades expresivas, al margen de su fin funcional específico.

#### 1.4.2.13 Presencia estética

La figura 53 nos muestra el estado de *presencia estética* del objeto-ladrillo integrado en un muro, diferenciado por tratamiento, y al servicio del embellecimiento arquitectónico. El esfuerzo realizado por el sujeto para esta composición trasciende aquí del modo de *presencia activa* que definíamos en la figura 6 en atención a la relación objeto-sujeto desde el ámbito meramente funcional.

La figura 54 nos permite vislumbrar una interesante aplicación del estado de *presencia estética* del objeto, pero se trata del objeto emulado, presentando conexiones claras con los “desconchones” simulados de la figura 50. Obsérvese que los ladrillos reales, que configuran el muro, permanecían ocultos al sujeto, mientras que los



52.



53.

54.





virtual, que sólo es la puesta en circulación, 'sub specie corporis', 'sub specie realitatis', de la abstracción y de los datos numéricos de la vida [...].<sup>90</sup>

Ahora bien, **sin abusar hasta extremos irreversibles, el registro umbrático de la realidad aportaría grandes ventajas.** Las intervenciones quirúrgicas serían resueltas, por ejemplo, mediante endoscopia virtual, tal y como el pionero de esta reciente técnica, el Dr. Gardeur, experimentó con valentía.

Recurriría igualmente a los simuladores de vuelo y a cuantas prácticas de carácter "mágico-umbrátil" se realizan hoy en el seno de la *Era de la Imagen*.

Habitaría distintas realidades y practicaría en ellas todos los recursos de supervivencia física y mental que le permitirían su adaptación al medio natural y su capacidad de construcción de paraísos artificiales. Llegaría a preguntarse, como el esclavo liberado de Platón al ver el exterior de la Caverna, cuál de las dos "realidades", la de "dentro" o la de "afuera", es la verdadera; pues, como indica Woolley, *"La relevancia, difícilmente exagerable, de la realidad virtual [...] reside en el hecho de que nos enfrenta directamente con la pregunta siguiente: ¿Qué es la realidad?"*.<sup>91</sup>

La magia de las *luces* y las *sombras*, junto con la ciencia de las causas y los efectos, habrían de permitirle la aplicación de métodos basados en la difracción de los mencionados rayos x para conocer la estructura interna de los sólidos en complejos análisis cristalográficos que revelarían la disposición ordenada de las partículas.

Y en análoga metódica basada en la difracción de electrones, descubriría el carácter ondulatorio de los mismos, y se adentraría en el hermetismo de la dualidad onda-corpusculo.

En el campo de la espectrofotometría, donde mediante el color de una disolución podría conocer cualitativamente y cuantitativamente la composición de un ión, llegaría a casos particulares de alta sofisticación, como es el de la espectrografía, en el que por la descomposición de la *luz* emitida por una estrella conocería su composición química. Descubriría así que los espectros sirven de patrones, auténticas "huellas dactilares" con las que identificar los elementos, pues cada uno de ellos posee su espectro intransferible, su propia *sombra* científica.

Al alejar su mirada hacia el espacio exterior, y a la vez concentrarla en su entorno inmediato, establecería correspondencias entre los niveles cósmico y microcósmico, y no vería en el estudio de la órbita del único electrón del átomo de hidrógeno, sino la *sombra* de la órbita de los planetas, maravillándose de cuantas leyes podría formular sin que lo atómico y lo astronómico se desentendiesen.<sup>92</sup>

90 Braudillard, Jean, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama ("Argumentos"), pág. 52.

El autor define su propio libro como "la historia de un crimen, el asesinato de la realidad. Analiza el exterminio de una ilusión, la ilusión vital, la ilusión radical del mundo. Lo real no desaparece en la ilusión, es la ilusión la que desaparece en la realidad integral" (op. cit. pág. 9); y aunque reconoce que el crimen nunca es perfecto, "la perfección, como su mismo nombre indica, siempre es criminal. En el crimen perfecto, el crimen es la propia perfección, de la misma manera que, en la transparencia del mal, el mal es la propia transparencia. Pero la perfección siempre es castigada: el castigo de la perfección es la reproducción" (ibidem).

En el hemisferio derecho de esta tesis dedico un capítulo explicativo del concepto de *presencia*, en el que expongo las leyes que, en mi discurso presencial, rigen los modos de comparecencia mutua entre el sujeto y el objeto, otorgándoles valor en función de la objetividad ontológica, antes que de la subjetividad existencial, para luego invertir el proceso en el ámbito escultórico. Estaremos entonces en mejores condiciones de asumir este brillante y "cínico" planteamiento de Braudillard, por el que este pensador francés concluye que, "En último término, el objeto y el sujeto son lo mismo. Sólo podemos entender la esencia del mundo si podemos entender, en toda su ironía, la verdad de esta equivalencia radical".

91 Woolley, Benjamín, *El universo virtual*, Madrid, Acento, 1994, capít. "Simulación", pág. 29.

El autor perfila el semblante de un futuro inmediato en el que el universo virtual alterará el concepto de realidad vigente, dando lugar a distintos planos de la conciencia y, por consiguiente, a una experiencia real múltiple que ha de suponerle al hombre su tránsito por distintos niveles gnoseológicos, independientemente del valor ontológico e, incluso, cuestionando la veracidad del mismo como un ámbito excluyente.

92 El descubrimiento experimental del electrón, por parte de J. J. Thomson (1897), derogó el concepto de indivisibilidad del átomo, que se mostraba entonces como un objeto compuesto, siendo el electrón una de sus partes, que gira alrededor de un núcleo de igual manera que un satélite en torno a un planeta. Los posteriores avances de Rutherford, Planck, Einstein y Borhd permitieron conocer la dinámica de las cargas de las principales partículas, pero dejaban sin resolver el origen de la estabilidad del átomo y de la "cuantificación" de las órbitas que se describen. →



55.



56.

que se interpretaban como ladrillos en modo de *presencia insinuada*, no eran sino artificio de imitación. Valga ahora este ejemplo para ilustrar el peligro de elaborar juicios en el orden cognitivo a raíz de experiencias físicas y aprehensiones sensoriales comentado anteriormente. También nos sirve para advertir la intención estética de la acción de cubrir ladrillos antiguos con una capa de cemento que se graba y pinta para aparentar objetos-ladrillo. Es el tiempo el que delata la falsedad, como puede observarse en la figura 55 tomada en Mesina (Sicilia).

Para el estado de *presencia estética*, habiendo partido de la "magia de la imagen", no distinguiremos en nuestro *análisis presencial* al objeto real tangible de la imitación del mismo, siempre y cuando aparezcan ambos con la misma finalidad estética hacia el sujeto espectador. Entrando ya en el terreno del arte, y sólo a efectos de "lectura de la imagen", **traspasamos por tanto la barrera ontológica para aceptar las reglas del juego propias de esta mágica actividad.** El *Friso de los Arqueros*<sup>36</sup> (fig. 56) nos recuerda en parte a la figura 49. Los ladrillos siguen haciendo de soporte, pero en este caso para la composición de una obra artística en la que el factor estético trasciende la intencionalidad informativa, comercial, etc.

En la figura 57, los ladrillos imitando objetos-ladrillo intervienen de forma clara en el hecho estético que se describe en esta escultura "aparcada" durante mucho tiempo en los aledaños del aula de talla escultórica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.<sup>37</sup> El conflicto resultante de la agresiva amalgama de los elementos artificial y natural, crean en esta escultura una singular *interacción presencial*.

En el fragmento de la "*Bóveda*" de Pablo Serrano seleccionado en la figura 58, puede apreciarse el aprovechamiento estético del objeto-ladrillo. Hablaremos en casos como este de *presencia estética*

36 Conocido también como "*Los Inmortales*". Museo del Louvre. Se trata de un mosaico de ladrillos de barro vidriado procedente del palacio real de Antajerjes II, en Susa.

37 Hasta el momento no he podido localizar al autor de esta pieza, que debió completar los estudios de Bellas Artes antes de 1985.



57.



58.





36.  
Sombra radiactiva  
en Hiroshima.

Desgraciadamente, la ciencia (sin conciencia) también aprendería a **arañar los difusos perfiles del binomio conflictivo energía-materia**, descubriendo que la liberación de la primera con un mínimo detrimento de la segunda es suficiente para arrasarse ciudades enteras con explosiones luminosas, pero asesinas, que sumirían a poblaciones como Hiroshima y Nagasaki en horribles *sombras* de hongos atómicos, "árboles de humo y muerte" cuyas raíces se enmarañarían con millares de víctimas y envenenarían con su "savia radiactiva" al pueblo japonés durante varias generaciones. Las *sombras* de algunas de las víctimas, próximas a la explosión, quedaron también impresas en los muros de los edificios de la ciudad por efecto de la infernal radiación, siendo ahora objeto de culto, pues no hay *presencia* humana más viva en Hiroshima que la de aquellos que se desintegraron materialmente frente a la auténtica blasfemia energética que allí tuvo lugar el 6 de agosto de 1945 cuando los norteamericanos dejaron caer su mortífera Little Boy (Fig. 36). Para entonces, nuestro personaje sabría que no existe criatura sobre la Tierra con más contraste de *luz-sombra* que el ser humano, capaz de matar y morir tanto por ideales como por intereses.

Entonces se cuestionaría los límites del conocimiento humano buscando, como Roger Penrose, una nueva física para comprender la mente; pues la no *computabilidad* del pensamiento consciente, ni siquiera del pensamiento matemático, le obligaría a constituir una "*física no computacional*" aplicando con audacia la teoría cuántica en un estudio revisionista de la función cerebral.<sup>93</sup>

Al resultar insuficiente la teoría clásica, para la explicación de la estructura del átomo, nacería la teoría cuántica; y es aquí cuando el átomo de hidrógeno, por ser el más estudiado en función de su simplicidad, se convierte en "talismán" para esta nueva física, siendo la determinación de las órbitas de su electrón, esfuerzo perfectamente equiparable al de la determinación de la órbita de un planeta para la física clásica; pues también se trataba de un problema posible de resolver detalladamente, y con máximo rigor, desde la formulación teórica, y en el que resultaba relativamente cómoda y rápida la confrontación entre los resultados teóricos y los experimentales.

- 93 Penrose, Roger, *Las sombras de la mente*, ("Drakontos"), Barcelona, Crítica (Grijalbo Mondadori, S.A.), 1996. El autor, anteriormente citado junto a Stephen W. Hawking con quien obtuvo, en 1988, el Wolf Prize de física, es titular de la cátedra Rouse Ball de Matemáticas de la Universidad de Oxford.

Penrose continúa en su análisis de las *sombras* de la mente humana, el tema que iniciara con su obra anterior *La nueva mente del emperador* (Mondadori, 1991), de la que este nuevo estudio es, según sus propias palabras, una "secuela". No obstante, advierte que *Las sombras de la mente* puede leerse con "*total independencia*" del primer libro, encontrando en este segundo una argumentación más rigurosa para verificar la capacidad humana de ejecutar acciones, mediante el uso de nuestra consciencia, que trascienden del nivel computacional de nuestra actividad.

El autor plantea el análisis de la consciencia humana desde parámetros científicos, aun cuando esgrime el argumento de que en nuestra imagen científica actual falta un factor esencial, un "*ingrediente ausente*" con el que las cuestiones fundamentales de la mentalidad humana podrían enmarcarse en una visión del mundo "*científica y coherente*".

Dicho ingrediente "[...] no está más allá de la ciencia, aunque, sin duda, necesitaremos una visión científica del mundo ampliada en la forma adecuada", por lo que la segunda parte de la obra constituye una orientación hacia la oportuna extensión de la imagen que actualmente poseemos del universo físico. Esta orientación supone un cambio sustancial en las más básicas de nuestras leyes físicas, siendo preciso perfilar la naturaleza de dicha alteración, así como definir la aplicación a la biología de nuestros cerebros. Tarea áspere pero fructífera, pues "*Incluso con nuestra limitada comprensión actual de la naturaleza de este ingrediente ausente, podemos empezar a señalar dónde debe de estar dejando su huella, y cómo debería de estar aportando una contribución vital a lo que quiera que sea en que subyacen nuestros sentimientos y acciones conscientes*" (op. cit., pág. 22).

La "comprensión" es, para Penrose, algo que desborda el plano estrictamente computacional. Plano que debe remontar para indagar sobre la aparición de la consciencia "*a partir de la materia, el espacio y el tiempo*". Mientras que la física clásica puede enfocar, como sucesos explicables, los comportamientos de nuestras señales neuronales, las conexiones entre las neuronas atienden a un nivel más profundo, en el que su control dependería de una actividad desarrollada entre lo cuántico y lo clásico.

Las representaciones convencionales del cerebro nos perfilan una dinámica neuronal que viene a ser la *sombra* de otra actividad más profunda donde Penrose propone que se busque la base física de la mente. Dicha base es el campo mecano-cuántico que interpretamos cotidianamente como consciencia y libre albedrío.

Audaz planteamiento que le lleva a indagar en los aspectos más vanguardistas de la ciencia, que explica en este libro de la forma más coloquial posible.

del ladrillo, pero aún no lo haremos en términos de *presencia escultórica*, pues ésta requiere la *presencia* real y tangible del objeto, elevado a categoría escultórica.

La figura 59 nos muestra un ejemplo de *presencia estética* del ladrillo, que se aproxima notoriamente al que vamos a definir como modo de *presencia escultórica*.

Aquí el objeto-ladrillo hace de soporte-base de una pieza escultórica. Pero también es cierto que su utilización como peana ha supuesto un pensamiento escultórico en el que habría que hablar con el artista para saber si éste consideró como un todo coherente la base de ladrillos y la pieza metálica. No obstante, y a pesar de los remaches metálicos que adornan los ladrillos a la vez que resuelven su fijación, integrándolos matéricamente con la forma exenta superior, por el protagonismo claro y la diferenciación formal de esta última para con el objeto-ladrillo, cabe entender que relega o define a éste como peana.

En idéntico ademán, una tienda de Alcalá de Henares colocó en 1986 objetos-ladrillo en sus escaparates tal y como podemos contemplar el que aparece en la figura 60. La disposición del ladrillo como peana del zapato, pretende elevar a este último al rango escultórico. Son recursos en los que la *presencia intencional* **agudiza el ingenio para participar o beneficiarse de la nobleza de esta mágica actividad.**

#### 1.4.2.14 Presencia escultórica

En la figura 61, el dragón babilonio nos ofrece por fin un ejemplo de *presencia escultórica* del ladrillo-objeto, en el máximo nivel de iconicidad que cabe esperar del arte antiguo. Los ladrillos no sólo actúan como soporte pasivo de una técnica ajena a lo escultórico como la pintura o el vidriado cerámico, sino que contribuyen espacialmente a la configuración escultórica de la criatura mítica. Son



59.



60



61.



La exploración de las *sombras* de nuestra mente le supondría sumergirse en lo invisible, en la enigmática profundidad de lo humano; **y ningún sitio mejor que una caverna/útero/santuario para conjurar la luz del conocimiento mediante la magia de la sombra.**

Puede que, como Roger Penrose, aunque no aludiera expresamente a Platón, reconstruyese casi literalmente el *Mito de la Caverna* para justificar en clave emblemática su incursión en las *sombras* de la mente.

Situaría a un padre con su hija (*Jessica*) en una caverna, cavilando sobre la posibilidad de que, si hubiesen nacido en ella y no supiesen del mundo exterior, pudiesen conocer su realidad externa mediante la observación de las *sombras* que proyectase en la pared de la cueva algún animal, a través de una abertura por la que se deslizase hasta ellos un ténue rayo de luz solar:

[...] *-Bien, supongo que de vez en cuando, en un día soleado, un pájaro podría cruzar volando la línea entre el sol y la rendija, y entonces podríamos ver su sombra en la pared más bien irregular, pero podríamos aprender a corregirlo. Si la rendija fuera suficientemente pequeña y redonda, el pájaro podría arrojar una sombra claramente definida, pero si no lo fuera, entonces tendríamos que hacer también otro tipo de correcciones. Luego, si el mismo pájaro pasase volando muchas veces, podríamos empezar a hacernos una imagen bastante buena de su aspecto real, y de cómo vuela, y así sucesivamente, simplemente a partir de su sombra. En alguna otra ocasión, cuando el Sol estuviese bajo en el cielo, podría suceder que un árbol quedase adecuadamente situado entre el Sol y nuestra rendija, con sus hojas ondeando, de modo que podríamos empezar a hacernos una imagen de este árbol, también a partir de su sombra. Y quizá de vez en cuando un conejo podría saltar en el camino de nuestra rendija, de modo que podríamos empezar a hacernos una imagen también a partir de su sombra.*

*—Eso es interesante— dijo Jessica. Se detuvo por unos momentos, y luego dijo: ¿Pien-  
sas que sería posible que nosotros hiciéramos un descubrimiento científico real mien-  
tras estábamos atrapados aquí en la cueva?*<sup>94</sup>

Ciertamente que se podría, así como también compartirlo con quienes corriesen igual suerte de aislamiento cavernícola con el padre y la hija de su ejemplo, si bien ambos encontrarían problemas para cuestionar el concepto de realidad de sus “compañeros de celda”:

*...lo más difícil de todo sería tratar de convencerles de que existe un mundo exterior. Todo lo que conocerían serían las sombras, y cómo se mueven y cambian con el tiempo. Para ellos, las complicadas sombras y cosas cambiantes en la pared de la cueva sería todo lo que había en el mundo. Por lo tanto, parte de nuestra tarea consistiría en convencer a la gente de que realmente hay un mundo exterior al que se refiere nuestra teoría. De hecho, estas dos cosas irían juntas. ¡Tener una buena teoría de exterior sería una parte importante para hacer que la gente aceptara que estaba realmente ahí!*<sup>95</sup>

La teoría no podría ser más al caso que la que defendiera que nuestro planeta gira alrededor del Sol (*translación*). Y habría que convencer previamente de la existencia de

94 Penrose, Roger, op. cit., pág. 17.

95 Penrose, op. cit., ibidem. Difícil tarea la de convencer a las personas de una realidad que resulte imposible desde los esquemas de su habitual pensamiento; aunque todas los sistemas originales filosóficos, religiosos, artísticos, científicos, etc, se basan en la innovación del concepto de realidad anterior a los mismos. El autor ofrece, de hecho, la posibilidad de un cambio de registro en la conceptualización de lo real, atendiendo a tres mundos que coexisten y se interaccionan: el mundo matemático-platónico, el mundo físico y el mundo mental (v, op. cit., pág. 436). La relación entre el mundo matemático-platónico y el mundo físico es “estrecha y genuina, aunque profundamente misteriosa”. la “sola presencia” de esta relación, podría ayudar a los “escépticos platónicos” a “tomar ese mundo como un ‘mundo’ de una forma algo más seria de lo que habían estado dispuestos a hacerlo previamente [...] Quizá debería atribuirse una realidad platónica a otros conceptos abstractos, y no sólo a los matemáticos. El propio Platón había insistido en que también debería atribuirse una realidad al concepto ideal de ‘lo bueno’ o ‘lo bello’, igual que debe hacerse con los conceptos matemáticos (op. cit. pág. 438).

Penrose defiende, desde su postura científica, la visión platónica de la realidad frente a la kantiana, no aceptando que el mundo ideal arquetípico sea producto del mental nuestro, de igual manera que el mundo de las formas perfectas era primario para Platón, así como intemporal e independiente de nosotros: “Para mí, el mundo de las formas perfectas es primario (como lo era en la propia creencia de Platón) -siendo su existencia casi una necesidad lógica- y los otros dos mundos son sus sombras” (op. cit., pág. 439).

utilizados escultóricamente y aprovechados en función de su valor expresivo, trascendiendo del nivel puramente funcional-arquitectónico.

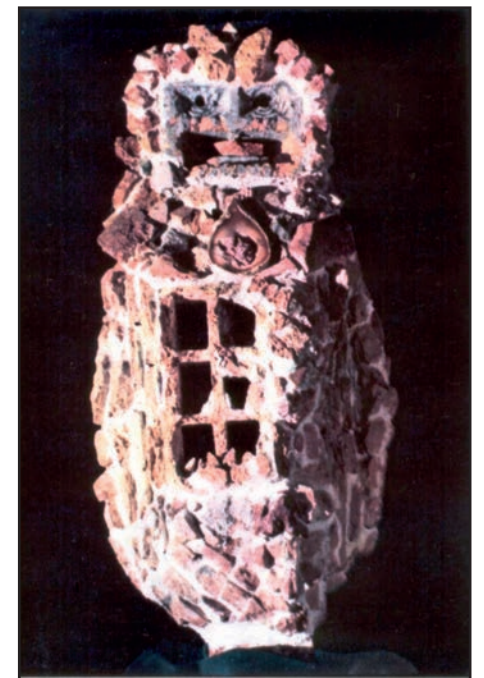
En la figura 62, el ‘Gran Duque’ de Stanislas Wostan, también es ejemplo de *presencia escultórica* del objeto-ladrillo que, aunque un tanto oculto, y mayormente fragmentado, actúa como objeto escultórico, dotando a la pieza en cuestión de una originalidad en la que se funden elementos tribales-primitivos con urbanos-contemporáneos. Aquí la consideración hacia el objeto-ladrillo es análoga a la que hemos observado en el dragón babilonio, pero con matices conceptuales propios de una época que ha llegado ya a rendir culto al objeto.

En el tránsito del primer al segundo milenio, entre el final del virulento siglo xx y el principio del xxi, Fueron muy numerosas las esculturas en las que el ladrillo, objeto funcional por antonomasia de la sociedad humana, adquiriría *presencia escultórica* de la mano de artistas seducidos por los materiales “innobles”.<sup>38</sup>

Desde que en febrero de 1976 el escultor estadounidense Carl André diseñara para la Galería Tate (Londres) una instalación con 120 amarillentos ladrillos refractarios (Fig. 63), cobrándole a este museo británico que atrae al año más de un millón de visitantes, la que se considerara escandalosa suma equivalente a 600.000 pesetas de entonces, el empleo del ladrillo elevado al estado de *presencia escultórica* ha demostrado sobradamente la validez de los argumentos por los que lo elegimos como ejemplo para este capítulo. André comparecía como escultor atípico que no trabaja el material; ni modelaba ni tallaba, ni ensamblaba, tan sólo apilaba u ordenada elementos desechando el pedestal. Pensaba, incluso, obras para que el espectador las ignorase fácilmente si era su deseo. En la década 1960-1970 los materiales de sus obras fueron ladrillos, maderas, bloques o planchas metálicas que le remitían a las que viera en su infancia en los astilleros de la base de la marina en la que trabajaba su padre. Cada pieza suponía el desarrollo de una idea, habiendo pasado de lo que definió como “*esculturas con forma*”, tal como definió sus primeros trabajos para la revista Artforum (octubre de 1966), a una suerte de “*escultura como estructura*”, **uniendo a la postre ambos conceptos.**

Desde lo funcional a lo escultórico, realizó un largo trayecto en el que cada paso se justificaba con el anterior. La confrontación directa del epílogo estético de este discurso, sin el proceso descrito presencialmente como en este caso, o desde cualquier otro enfoque analítico,

38 Analizaremos posteriormente algunas muy significativas, ya en la convergencia de los dos hemisferios de esta tesis, con un lenguaje común para decodificar los procesos de creación objetiva a partir de los distintos modos de *presencia* del objeto ladrillo, como a partir de las manifestaciones de la inmaterial *sombra*.



62.



63.  
Carl André,



esta estrella, demostrando al tiempo el simultáneo movimiento de *rotación* de la Tierra sobre su propio eje.

Nuestro amigo umbrátil llegaría a demostrar, como Galileo, que la caverna y todo nuestro planeta giran a gran velocidad (100.000 km/hora aprox.) aunque primero tendría, como aquél, que vencer la superstición heliocéntrica.

Y admitiría, precisamente ante un experto en Física de la talla de Penrose, otras vías directas hacia la comprensión de lo profundo; por lo que situaría como él en el mismo plano a la racionalidad y la intuición. **Tanto los artistas, como los filósofos o los científicos, estarían capacitados para vislumbrar, desde sus diversos modos de nutrición de su consciencia,** parte de la esencialidad ontológica de lo invisible, aunque:

*Estas son cuestiones profundas, y aún estamos muy lejos de tener explicaciones. Creo que no llegarán claras respuestas a menos que entren en juego las características interrelacionadas de todos estos mundos [el matemático-platónico, el físico y el mental]. Ninguna de estas cuestiones será resuelta aisladamente de las demás. Me he referido a tres mundos y los misterios que los relacionan mutuamente. Sin duda no existen realmente tres mundos sino uno, cuya naturaleza verdadera ni siquiera vislumbramos en el presente.*<sup>96</sup>

## 1.6 PSICOLOGÍA UMBRÁTIL

Pero aunque hubiese “iluminado” las *sombras* del pensamiento consciente, vislumbraría una *sombra* aún más oscura en la profundidad de la mente humana, que se desentiende de lo racional por naturaleza: el inconsciente.

En un viaje apasionante hacia su interior oculto, descubriría el poder del “lado oscuro” de su mente, e intentaría comprender los resortes de su *sombra* psicológica personal, tal y como la definieran los maestros del psicoanálisis.

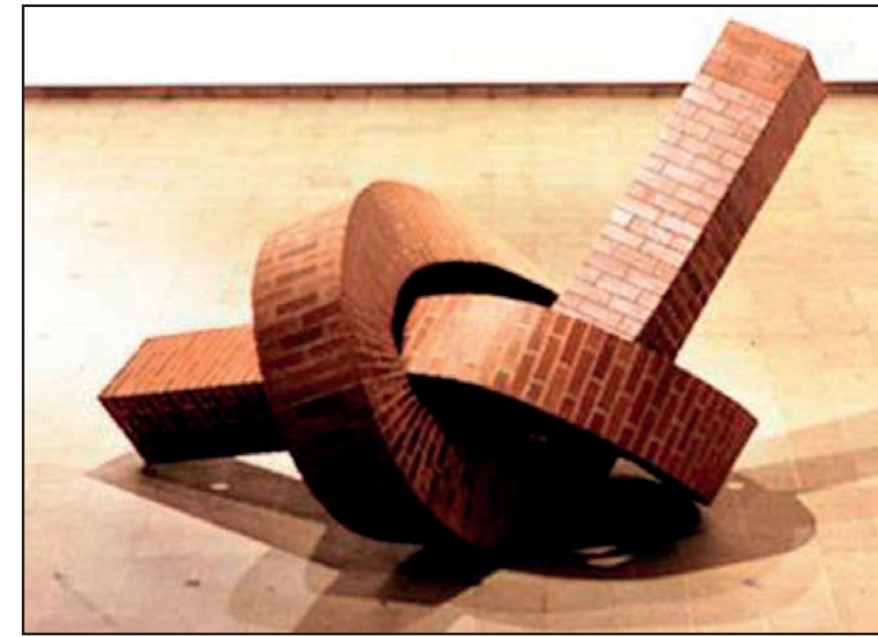
El encuentro con su *sombra* personal, contrapartida de su *ego*, le permitiría comprender las inconfesables emociones y conductas como la ira, los celos, la ambición, la lujuria, e incluso tendencias hacia el crimen o el suicidio, que se ocultan bajo el Yo consciente de cada persona.

Descubriría que la *sombra* es uno de los arquetipos principales de lo inconsciente colectivo según la psicología analítica del psiquiatra suizo Carl Gustav Jung, que empleó este término de dos formas diferentes. En la primera, definía la *sombra* como la “totalidad” de lo inconsciente. Así como Freud había definido inicialmente el inconsciente como todo aquello que cae fuera de la consciencia, Jung mantuvo este postulado pero adaptándolo a su propio *corpus* teórico, en el que atribuyó al inconsciente, además de su dimensión personal, otra colectiva (inconsciente colectivo). En un segundo enfoque, afrontó la *sombra* como el aspecto inconsciente de la personalidad, con rasgos y actitudes que el Yo consciente no reconoce como propios.

La *sombra* se vería aquí como la parte “inferior” de la personalidad, concentrando cuantas disposiciones psíquicas personales y colectivas no son asumidas por la consciencia, dada su incompatibilidad con la personalidad predominante en nuestra *psique*. Estos contenidos rechazados no desaparecen y, cuando alcanzan cierta autonomía, se erigen como agentes antagonistas del Yo. También en la conciencia se produce, a veces, una sensación de desequilibrio, por la añoranza de aquello que no aceptamos o no sabemos encontrar en nosotros mismos; de ahí el carácter marcadamente ambivalente de lo inconsciente que, según los casos, puede actuar tanto como recuerdo antagónico, que evidencia las carencias del Yo consciente, como por compensar esta insuficiencia.

<sup>96</sup> Penrose, op. cit., págs. 442-443.

Aquí hago constar que yo también me sumo al concepto de unicidad cósmica, y que la clave dualista de esta exploración no reniega de ella, sino que la afirma desde la complementariedad de los opuestos, los cuales definen la manifestación físico-biológica de mayor evidencia: el desdoblamiento celular, la simetría de los organismos vivos, etc, que han condicionado nuestra esencialista construcción mental del mundo, siendo por ejemplo, la clave triádica, la que en el pensamiento humano suele vehicular el plano de transcendencia que la mera experiencia física de vida y muerte, el ser y el no ser filosóficos, le niegan a su raciocinio. No creo, por tanto, casual que la “física transcendente” de Penrose se asiente en una concepción triádica, no sólo compatible, sino necesaria, para la visión profunda de su clave dual científico-neoplatónica.



**64.**  
Wendy Taylor.  
'Nudo de ladrillos'.  
1978.

lógicamente despierta reacciones como las que recogía en 1976 el *Daily Mirror* acerca de los ladrillos de Carl André, calificándolos como “una carga de basura”.

No se le puede pedir al público mayoritario que se sitúe frente a la investigación escultórica, armado de los elementos de juicio que poseía, por ejemplo, Herbert Bayer cuando remataba su última obra monumental, una escultura de 850 toneladas de peso titulada “Muro Articulado” en julio de 1985 (en Denver, Colorado) poco antes de morir.

El “Nudo de Ladrillos” de Wendy Taylor (fig. 64) está realizado con ladrillos y cemento tal y como se construyen los muros arquitectónicos, pero creando un efecto de ligereza inusitado en la utilización de estos materiales. Las formas geométricas características del estilo de Taylor, juegan siguiendo las pautas antes comentadas de “engaño” sensorial, a la vez que se recrean en el elemento sorpresivo de la creación de formas inusuales con elementos convencionales.

La figura 65 es un ejemplo en el que la *presencia escultórica* del objeto-ladrillo se manifiesta activamente en una composición realizada en torno a un mito clásico, titulada “Ícaro: segunda y última oportunidad”.<sup>39</sup> Supone un alegato en favor de la imaginación y la rebelión intelectual del artista frente a una sociedad exageradamente consumista en la que cada vez se hace más necesario reivindicar **la primacía de la naturaleza sobre el artificio, lo que en términos estéticos obliga a valorar más la idea que la forma, a situar siempre al concepto por encima de la técnica.** Con este propósito se ha resuelto la obra adoptando directrices conceptuales, e integrando en la composición un objeto de uso cotidiano y utilización específica muy delimitada —como es un ladrillo— y elementos orgánicos extraídos directamente del entorno. La manipulación



**65.**  
Fernando Barredo (Loc).  
'Ícaro, segunda y última  
oportunidad', 1982.

<sup>39</sup> Composición creada por el autor de esta Tesis, al igual que las siguientes piezas de las Figuras 65 y 66.



A diferencia del *Ánima* y del *Ánimus*, arquetipos que tienen una identidad sexual complementaria a la del individuo, entendería que la *sombra* tiene la misma que éste, y pertenece al Yo en el nivel del inconsciente personal, mientras que el nivel de lo inconsciente colectivo representa un arquetipo autónomo e independiente del Yo fáctico.

**Por representar la *sombra* nuestros más primitivos impulsos, nuestra faceta instintiva animal como "sumatorio" de todo nuestro pasado evolutivo, las dificultades vitales de hombres y mujeres se deben a una omisión o supresión de la *sombra* o, por el contrario, a una identificación con el arquetipo, con lo que el Yo queda "a merced de la tempestad de lo inconsciente como el resquebrajado muro de una presa ante el desbordamiento del embalse que pretende vanamente contener". Por ello hay que situarse en el punto medio entre dos extremos; en este caso, el devenir consciente de la *sombra*:**

*La figura de la sombra personifica todo lo que el sujeto no reconoce y lo que, sin embargo, una y otra vez le fuerza, directa o indirectamente, así por ejemplo, rasgos de carácter de valor inferior y demás tendencias irreconciliables.*<sup>97</sup>

Nuestro amigo, concluiría como Jung en 1945, que *"uno no se ilumina imaginando figuras de luz, sino haciendo consciente la oscuridad"* recordando, a su vez, que este aventajado (y al cabo renegado) discípulo de Freud, también aseveraba que *"lo que no se hace consciente se manifiesta en nuestras vidas como destino"*.<sup>98</sup>

Frente a los peligros de no asumir la *sombra* propia, también descubriría el potencial positivo de la misma:

*La sombra es [...] aquella personalidad oculta, reprimida, casi siempre de valor inferior y culpable que extiende sus últimas ramificaciones hasta el reino de los presentimientos animales y abarca, así, todo el aspecto histórico del inconsciente... Si hasta el presente*

97 Jung, C. G., *Bewusstsein, Unbewusstes und Individuation*, Zentralblatt für Psychotherapie, 1939, pág. 265.

98 Tras conocer en Viena (1907) a S. Freud, que fuera su guía durante un tiempo (y cuyos trabajos conocía desde que Bleuler le iniciase en el estudio de los mismos), Jung fué considerado discípulo meritorio del padre del psicoanálisis, hasta que publicó, en 1912, su obra *Transformaciones y símbolos de la libido*, donde se evidenciarían discrepancias esenciales con las tesis freudianas, especialmente en torno a la naturaleza de la libido, pues Jung no consideraba el origen de ésta exclusivamente en el ámbito sexual, sino que la analizaba como una *"energía vital"* que traspasaba el umbral de lo erótico y enlazaba lo biológico y lo psicológico en un plano de inusitada envergadura (la sombra de Jung es equivalente a *"lo reprimido"* de Freud, pero constituye un tipo de subpersonalidad con contenidos propios como pensamientos, imágenes o juicios de valor autónomos).

En 1913, rompió definitivamente con Freud y fundamentó su psicología analítica, con la que remontaría desde el inconsciente individual hasta el inconsciente colectivo (*Tipos Psicológicos*, 1920), en el que se contemplan las experiencias milenarias acumuladas por la humanidad, expresadas por medio de los arquetipos (temas inmanentes a los sueños, fábulas, mitos o cosmogonías).

Entre estos arquetipos destacan el *ánima* (principio femenino albergado en el hombre), el *ánimus* (principio masculino que subyace en cada mujer) y la *sombra*, que representa la oscuridad onírica y misteriosa del inconsciente individual.

Es de justicia recordar que el concepto de *sombra* personal psicológica ya anida en la obra de Freud, de cuyos descubrimientos dijera Jung que constituían el análisis más profundo y minucioso del abismo existente entre los *"aspectos luminosos y oscuros de la naturaleza humana"*. Así lo constataba Frey-Rohn, discípula y colega del psiquiatra suizo, cuando señalara que *"en 1912 —todavía bajo la influencia de las teorías de Freud— Jung utilizó el término 'lado oscuro del psiquismo' para referirse a los 'deseos no reconocidos' y a los 'aspectos reprimidos de la personalidad'"*.

Pocos años después Jung publicaría su ensayo *Sobre la Psicología del Inconsciente* (1917), refiriéndose a la *sombra* personal como el *"otro"* en nosotros, la suma de los aspectos negativos de nuestra personalidad. El estudio comprometido del *"espacio interior oscuro de la mente"* comportaba para Jung extremas dificultades y limitaciones, equiparables a las que han de acometer los astrónomos mirando hacia el espacio exterior:

*La naturaleza humana no consiste sólo y enteramente en luz, sino también en abundante sombra, de modo que el conocimiento que se alcanza en la práctica del análisis resulta a menudo algo penoso, tanto más cuanto más se estaba antes (según ocurre por regla general) persuadido de lo contrario [...].*

(Jung, Carl G., *Las relaciones entre el Yo y el inconsciente*, 2ª reimpresión, Barcelona, Paidós, [*"Psicología profunda"*], 1993, pág. 31. Para más información sobre el concepto jungiano de *sombra*, ver Franz, M<sup>a</sup> L. Von, *"El proceso de individuación"* [capit. 'Percepción de la sombra'], en Jung / Franz / Henderson / Jacobi / Jaffé, *El hombre y sus símbolos*, 5ª ed., Barcelona, Caralt, 1992, págs. 170-178).

En su autobiografía (*Memories, Dreams, Reflections*, Pantheon Books, Nueva York, 1973 [traducida al Español como *Recuerdos, Sueños, Pensamientos*, Barcelona, Seix Barral, (*"Biblioteca Breve"*), 4ª ed. 1986]) Jung relata un sueño en el que descubrió la indisolubilidad del *ego* y de la *sombra*, en el que se afana por mantener viva la *"débil lucecilla"* de su conciencia frente al poder de las tinieblas, de las que emerge una *"enorme figura negra"* que avanza tras él y que, al pronto de despertarse soliviantado, reconoció como su propia *sombra*.

Su segunda etapa profesional se inicia con la publicación de *Psicología y alquimia* (1944), con la que se aparta de la clínica en favor de la alquimia, la etnología y la filosofía de las religiones.

del material se ha limitado por lo tanto a la selección de las partes integrantes y su posterior ensamblaje.

El ladrillo es utilizado como un símbolo social, que resume el materialismo reinante objeto de crítica, mientras que las formaciones vegetales y las plumas animales simbolizan lo vital, emergiendo y despegándose de la materia inerte. Se

establece así un paralelismo con la clásica dicotomía filosófica espíritu-materia, que ha sido a lo largo del tiempo objeto de estudio y polémica por cuestionar el interrogante humano por excelencia, que nos sitúa frente a la convicción de inmortalidad que inculcan la religión, el mito o cualquier teoría de transcendencia, o bien la aceptación de la disolución de nuestra existencia. **Sin optar por alguna de estas alternativas, la obra rinde homenaje a un estado intermedio, el de la duda, como forma inteligente de esperanza.**

En este caso, el ladrillo incide directamente en el contenido de la obra, siendo parte simbólica esencial de la misma por cuanto no cabe considerársele peana a pesar de que esta parece a primera vista su función. Frente a este Ícaro, en el que se parte del ladrillo como objeto estático que simboliza lo matérico inanimado, siendo lo dinámico el elemento vegetal, en el caso de la figura 66 el cráneo viene a hacer el mismo efecto, mientras que son los ladrillos los que ocupan el espacio del cerebro humano como elementos sorpresivos de la composición.

Ambas obras ejemplifican, en el *modo de presencia escultórica*, la expresividad del objeto-ladrillo como módulo tanto de formación material como de información intelectual.

La figura 67, titulada *'Ladrillos haciendo el amor'* (1983) presentaba al objeto-ladrillo descontextualizado de su función básica, transgrediendo



66.  
Fernando Barredo.  
'Circuinvoluciones',  
1982.



67.  
Fernando Barredo.  
'Ladrillos haciendo el  
amor',  
1983.



se era de la opinión de que la sombra humana es la fuente de todo mal, ahora se puede descubrir en una investigación más precisa que en el hombre inconsciente justamente la sombra no sólo consiste en tendencias moralmente desechables, sino que muestra también una serie de cualidades buenas, a saber, instintos normales, reacciones adecuadas, percepciones fieles a la realidad, impulsos creadores, etc.<sup>99</sup>

La sombra se mostraría simbólicamente a través de representaciones como la serpiente, el dragón, los monstruos o los demonios, y existirían una sombra de carácter individual y una sombra colectiva.

Sumaría sus energías al esfuerzo realizado por los editores Connie Zweig y Jeremiah Abrams, por aglutinar los ensayos más destacados sobre el tema en libros como *Encuentro con la sombra*,<sup>100</sup> que le aportaría claves indispensables para la conciliación del Dr. Jeckyll y del Mr. Hyde que en su interior, como en el de todo humano, describirían la dinámica del Yin y el Yang, Ormuz y Arimán, la luz y la sombra.

Viviría como suyo el trance personal de Connie Zweig cuando dijera:

*En la mitad de mi vida descubrí mis propios demonios. A partir de ese momento gran parte de lo que hasta entonces había considerado como algo positivo se convirtió en una maldición. El anchuroso camino se estrechó, la luz se ensombreció y, en la oscuridad de las tinieblas, mi santo -tan repeinado y bien educado- tropezó con mi pecador.*<sup>101</sup>

Y también podría serle familiar la decodificación de un sueño de esta autora, en el que un “gran tiburón negro” envenenaría las aguas mansas de su racionalidad, debilitando su paz interior hasta que encontrara la fórmula magistral para el antídoto en las danzas y sombras chinescas “maniqueas” de Bali.<sup>102</sup>

Ya en el umbral de la *sombra personal*, de la mano de Zweig y Abrams, observaría que aquélla se manifiesta cotidianamente, y aunque no se evidencia visualmente, sí afloraría

99 Jung, C. G., Aion, 1951, p. 379 y s.

100 Zweig, C. / Abrams, J. (edición y coordinación), V.V.A.A., *Encuentro con la sombra. El poder del lado oscuro de la naturaleza humana* (Biblioteca de la Nueva Conciencia), 2ª ed., Barcelona, Kairós, 1994. En esta obra se compilan los avances sobre la *sombra* psicológica de expertos de la talla de C. G. Jung, J. Campbell, S. Keen, L. Dossey, K. Wilber, R. Bly, M-L. von Franz, N. Branden, S. Keen, L. Dossy, R. May, M. Scott Peck, J. Hillman y J. Bradshaw, entre otros.

101 Zweig/Abrams, V.V.A.A., op. cit., pág. 10.

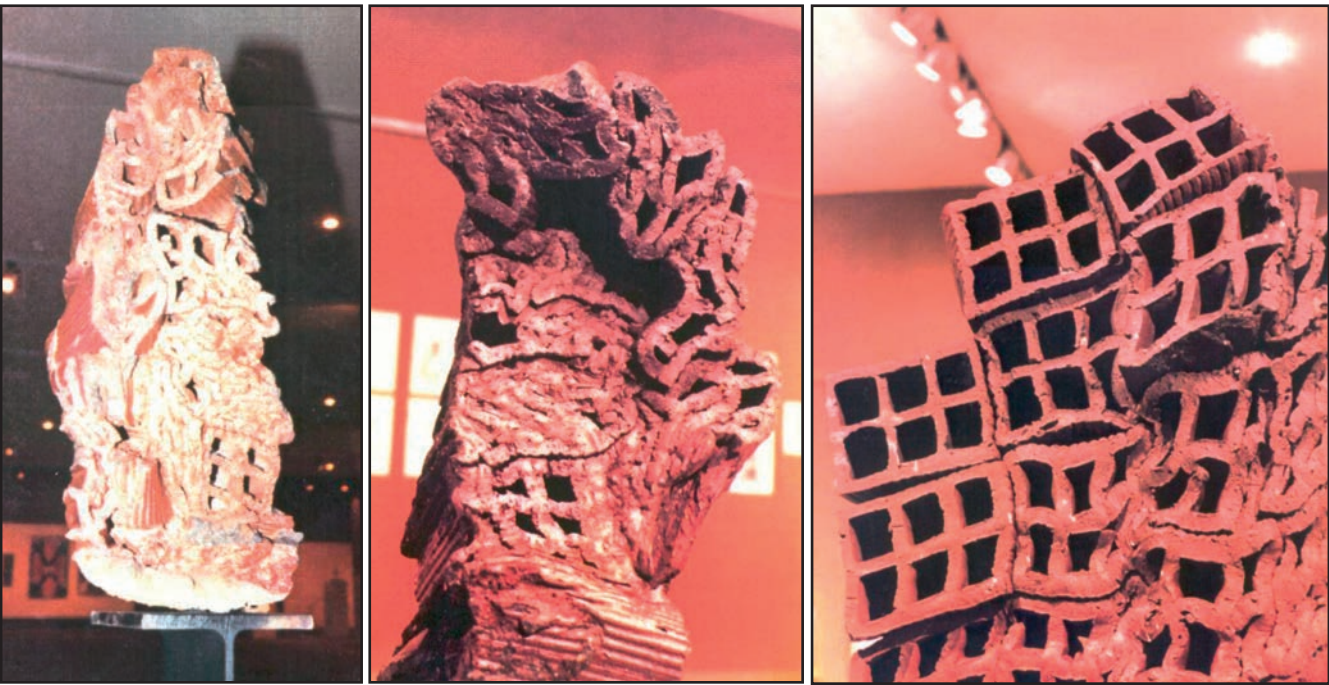
Puede verse, en contrapunto, Styron, William, *Esa visible oscuridad, memoria de la locura*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1991, donde este autor despliega, también desde terapéutica introspectiva, la crónica de una depresión sufrida por él, con claras analogías con la clave de "conflicto con la propia sombra" que describe Zweig, pero lejos ya del enfoque jungiano.

102 La terapia que Connie Zweig se impuso a sí misma tiene mucho que ver con los rituales de magia presencial que analizaremos más adelante, resultando pertinentes los recuerdos de esta autora previamente a su lectura:

*Cuando analicé este sueño descubrí que jamás había tomado en serio a la sombra. Hasta entonces había creído -en una especie de hubris espiritual- que la disciplina del autocontrol podría ayudarme a dominar la sombra del mismo modo que había hecho con mi dieta y mis estados de ánimo, que la vida interna profunda y comprometida podría protegerme del sufrimiento, que las creencias y las prácticas esotéricas podrían, en fin, aplacar el poder de la sombra.*

*Pero el lado oscuro asume numerosos disfraces. En mi caso la confrontación con la sombra fue espantosa, lacerante y profundamente desalentadora. Las amistades íntimas comenzaron a resquebrajarse hasta terminar rompiéndose y despojándome del aliento vital que hasta entonces me habían proporcionado. Mi fortaleza reveló su vulnerabilidad y en lugar de fomentar mi desarrollo se convirtió en un escollo insalvable. Al mismo tiempo una serie de desagradables potencialidades desconocidas hasta el momento emergieron a la superficie sacudiendo profundamente la imagen de mí misma a la que estaba acostumbrada. Entonces todo mi optimismo y el temperamento equilibrado que me caracterizaban se desvanecieron en la nada y me sumí en la desesperación. A los cuarenta años caí en una profunda depresión y viví lo que Herman Hesse denominaba "un infierno de cieno". Entonces brotó de mi interior una furia insospechada - como si súbitamente me hallara poseída por algún primitivo dios airado- que terminó dejándome extenuada y avergonzada [...].*

*Para que mi vida externa no quedara destrozada y no tuviera que desechar el creativo estilo de vida que tanto me gusta busqué una forma simbólica de favorecer el alumbramiento de mi sombra [...].*  
*[...] viajé a Bali, donde la lucha entre el bien y el mal constituye el tema central de cualquier danza y de cualquier espectáculo de sombras chinescas. Existe incluso un ritual de iniciación en el que, a los diecisiete años, los balineses liman sus colmillos para exorcizar los demonios de la ira, los celos, el orgullo y la avaricia después del cual el individuo se siente purificado y renovado. Lamentablemente, sin embargo, hace mucho tiempo que nuestra cultura ha dejado de prestar atención a este tipo de ceremonias de iniciación. De este modo, la elaboración de este libro ha terminado convirtiéndose para mí en una forma de cartografiar el camino del descenso y de llevar la luz a la oscuridad [con lo que esta obra se transforma para Zweig en la caverna-santuario donde tendrá lugar su conciliación mágica luz-sombra] (Zweig/Abrams, V.V.A.A., op. cit., p.p. 11-13).*



68.

69

70.

la racionalidad modular de su configuración típica y **dando rienda suelta al concepto ancestral de animismo mágico.**<sup>40</sup>

Las figuras 68, 69 y 70 (1983) tituladas respectivamente ‘Menhir siglo xx’, ‘Humo social’ y ‘Babel 1983’ ejemplifican, en clave de *presencia escultórica*, la manipulación posible del objeto-ladrillo con fines estéticos, bordeando los límites de intervención, tras los que pudiera llegar a romperse el mismo concepto de ladrillo.

Tanto la distorsión como la fragmentación del objeto-ladrillo plantean el interrogante de si hemos de referirnos al resultado objetual de nuestra manipulación como “ladrillo desvirtuado” o “roto”, o bien

40 Las figuras 67 a 69 son ejemplos extraídos también de mi obra personal. Se trata del aprovechamiento estético de material de desecho, en el que ladrillos pasados de cocción adquieren formas que con ciertas manipulaciones, se presentan en modo de *presencia escultórica*. Las obras aquí mostradas fueron expuestas en 1983 en la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, en el marco de una muestra de trabajos realizados por los que fuimos becarios, en 1982, para la Residencia de Pintores y Escultores de la Villa de Ayllón (Segovia), donde ya habían sido expuestas en el Palacio de Contreras. Tres meses más tarde, una selección de estas composiciones de ladrillos, junto a otras realizadas como puesta en práctica de conceptos revisados en el ámbito de la asignatura de Estética, impartida entonces en el quinto curso de la citada Facultad de Bellas Artes por Juan Fernando de Laiglesia González de Peredo, doctor y director de esta Tesis, compareció en la exposición “Colorín Colorado” que, en julio de 1983, montamos en la Dirección Provincial del Ministerio de Cultura de Madrid los que fuimos entonces licenciados por la primera promoción de la que la que había pasado de ser Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando a Facultad de Bellas Artes de Madrid. El hecho de que esta muestra fuera realizada por la “primera hornada” de licenciados en Bellas Artes suscitó el interés de la prensa, pues permitiría observar si la adquisición del rango universitario suponía a su vez la ruptura con el academicismo en favor de nuevos planteamientos de investigación estética, como así ocurriera. Sin embargo, el enfoque eminentemente conceptual de la muestra produjo las acostumbradas reacciones y los interrogantes críticos que se comentan a continuación en el texto principal.



a través del humor ligado al sexo o a lo macabro, en cualquiera de las bromas, pantomimas o reacciones con que se delatan nuestras emociones más ocultas, en una época poco proclive a confesarlas: *“Cuando algo nos resulta muy divertido —el resbalón sobre una piel de plátano o el descubrimiento de un tabú corporal—, también nos hallamos ante la presencia de la sombra”*.<sup>103</sup>

Habiendo constatado ya la relatividad de los códigos morales en su vertiginosa asimilación de la diversidad religiosa, asistiría ahora en su interior a un desdoblamiento de luces y tinieblas reflejo (o *sombra*) de aquél con el que sintetizara la dinámica cosmogónica. **Si la luz y la sombra fueran caras de una misma moneda con la que el ser humano habría de pagar el precio de su existencia, el bien y el mal compondrían una célula ética que al desdoblarse no dividiría su núcleo separando ambos principios, sino multiplicando su ambivalencia.**

**A la postre, derogaría los análisis jungianos de la realidad humana por los apabullantes fundamentos del conductismo psicológico, en el que la luz/causa y la sombra/efecto se tradujeran en el binomio estímulo-respuesta que predicara Paulov.** Pero, aun llegando a la determinación físico-química de la función cerebral entendida como un flujo cualitativo y cuantitativo de corrientes bioeléctricas y reacciones químicas, nunca olvidaría la lección magistral de Jung sobre la *sombra humana*, ni la valentía de sus consecuentes máximas sobre la conciencia:

*Es imposible eludir el tormento de la decisión ética. No obstante, por más extraño que pueda parecer, debemos ser lo suficientemente libres como para evitar el bien y para hacer el mal si nuestra decisión ética lo requiere así. Dicho en otras palabras, ‘no debemos caer en ninguno de los opuestos’. En este sentido, el neti, neti de la filosofía hindú nos proporciona un patrón moral sumamente útil. En determinados casos el código moral se abroga y la decisión ética se deja en manos del individuo. Esto no es nada nuevo, en definitiva se trata de una antigua idea conocida en la época prepsicológica como “conflicto de obligaciones”.*<sup>104</sup>

103 Zweig / Abrams, V.V.A.A., op. cit., p. 19.

Los autores recuerdan que John A. Sanford indica que suele ser la *sombra* la que se ríe y divierte, siendo por ello probable que aquellos que carezcan de sentido del humor posean una “sombra muy reprimida”. Tras definir la *sombra* biológica (“que se asienta en nuestras mismas células”), la *sombra* personal (lado oscuro individual) y la colectiva (“maldad humana”), así como la familiar que se situaría entre las dos últimas, Abrams y zweig apuntan que ya en la antigüedad asumían estas diversas dimensiones de la *sombra*:

*En los dinteles de piedra del hoy derruido templo de Apolo en Delfos -construido sobre una de las laderas del monte Parnaso- los sacerdotes grabaron dos inscripciones, dos preceptos, que han terminado siendo muy famosos y siguen conservando en la actualidad todo su sentido. En el primero, “Conócete a ti mismo”, los sacerdotes del dios de la luz aconsejaban algo que nos incumbe muy directamente: conócelo todo sobre ti mismo, lo cual podría traducirse como conoce especialmente tu lado oscuro.*

*Nosotros somos herederos directos de la mentalidad griega pero preferimos ignorar a la sombra, ese elemento que perturba nuestra personalidad. La religión griega, que comprendía perfectamente este problema, reconocía y respetaba también el lado oscuro de la vida y celebraba anualmente -en la misma ladera de la montaña- las famosas bacanales, orgías en las que se honraba la presencia contundente y creativa de Dionisos, el dios de la naturaleza, entre los seres humanos.*

*Hoy día Dionisos perdura entre nosotros en forma degradada en la figura de Satán, el diablo, la personificación del mal, que ha dejado de ser un dios a quien debemos respeto y tributo para convertirse en una criatura con pezuñas desterrada al mundo de los ángeles caídos.* (op. cit. p. 24).

104 Jung, Carl G., “El problema del mal en la actualidad”, en Zweig/ Abrams/V.V.A.A., op. cit. pág. 243.

Jung completa su idea aseverando que el individuo actúa, por lo general, con tal grado de inconsciencia que imposibilita su libre albedrío y busca normas y reglas exteriores que regulen su conducta. Achaca a la educación gran parte de la responsabilidad, cuando ésta se orienta exclusivamente a repetir “*viejas generalizaciones*” mientras guarda silencio sobre los “*secretos de la experiencia personal*”. Así entiende que “*individuos que ni viven ni vivirán jamás de acuerdo a los ideales que proclaman, enseñan todo tipo de creencias y conductas idealistas sabiendo de antemano que nadie va a cumplirlas y, lo que es todavía más grave, nadie cuestiona siquiera la validez de este tipo de enseñanza*” (ibidem).

Jung proclama el “autoconocimiento” como medio necesario para “*obtener una respuesta al mal en la actualidad*”, que supone el máximo grado de conocimiento de la totalidad del individuo; de nuestra capacidad para la virtud o el envilecimiento. La realidad ambivalente de la luz y de la sombra no puede resolverse, para este autor, viviendo un espejismo: “*Si queremos vivir libres de engaños e ilusiones debemos ser lo suficientemente conscientes como para no creer ingenuamente que el bien es real y que el mal es ilusorio y comprender que ambos forman parte constitutiva de nuestra propia naturaleza*” (op. cit., p. 244).

Sólo con una nueva concepción de la realidad que integre al mal en la unidad humana, podrá darse la sincronización de sus motores antagónicos, la coincidentia oppositorum que esgrimiera Jung, y que en nuestro discurso nos remite a la utilización que del término daimon hiciera Platón en ocasiones, como→

como “alteraciones” o “fragmentos” de lo que fuera ladrillo. Siguiendo el planteamiento inicial de rehuir la pura disquisición filosófica que no sea estrictamente necesaria para nuestro discurso, valgan los ejemplos aportados como muestra del rango escultórico adquirido por un objeto en principio destinado a una función utilitaria específica.

Ahora bien, si ya nos hemos adscrito a la tradicional clave dualista de forma-contenido para el análisis de fábricas humanas que engloban desde lo elemental arquitectónico hasta lo transcendental escultórico, estamos obligados a admitir que los observadores de dichas obras juzguen los resultados de las mismas no sólo por sus virtudes conceptuales, sino también por los aspectos resolutivos en el orden material como son la expresividad en la ejecución, el factor de atracción del material empleado, los recursos técnicos desplegados, el “estilo” o forma personal de afrontar la configuración del objeto escultórico, etc.

Podemos indignarnos, y sólo hasta cierto punto, por analfabetismo estético visual y plástico de la sociedad que rinde culto al virtuosismo y el alarde manual o industrial, pero poco derecho tenemos a escandalizarnos porque el público mayoritario admire la maestría en el hacer, pues no es en absoluto enemiga natural de la maestría en el decir.

De igual manera, el que las vanguardias que originaron los conceptos sobre los que se asienta la plástica contemporánea fueran en su día escandalosas para la sociedad y el gusto artístico de su época no implica que todo lo escandaloso sea moderno, ni que todo lo moderno sea válido. El artículo del diario ABC en el que se recogía un comentario de Juan Fernando de Laiglesia González de Peredo sobre la muestra en la que, su entonces alumno y hoy autor de este trabajo, presentó las esculturas citadas en la sala de Exposiciones del Ministerio de Cultura de Madrid, recordaba estas cuestiones en un texto sobre el que ya hemos reflexionado (v. pag. 11) (Fig. 71).

**El mismo concepto de vanguardia ha sido paulatinamente relegado a simple ruptura con lo anterior en vez de propuesta artística innovadora. Las leyes consumistas que rigen nuestra sociedad favorecen el “arte rápido” y efectista, el mercado especulativo en torno a obras de pronta ejecución y, a ser posible, fácil transporte. No parece que nada de ello encaje con la escultura profunda y reflexiva, en la que el espacio y el tiempo son dimensiones sagradas y no problemas técnicos a resolver para la simplificación de gastos y molestias.**

**Las artes plásticas han sucumbido a la tentación de buscar la sorpresa en el público y el oportunismo en el mercado, y para ello han tenido que incorporarse a la vertiginosa carrera del reclamo impactante y continuo.** Sin embargo, el dibujo, la pintura o la escultura no pueden



71.

Recorte de prensa, ABC de las Artes, 7-8-1983, (ampliado en pag. 11).

Le resultaría irónico que se apellidara Diamond el psicólogo jungiano que redimiera, a este respecto, a nuestro *Daimon* interno (el término moderno *demonio* procede de la noción griega de *daimon*), recordando el modelo mitológico de lo daimónico que concibiera May, desligándolo de lo personal (el demonio no constituye para él una entidad) y **entendiéndolo como una “función arquetípica fundamental de la experiencia humana, una realidad existencial”**.<sup>105</sup>

sinónimo de theos ("dios"), así como su concepto de Eros como un daimon (siglos más tarde Freud concebiría la unidad, en clave pesimista, como un duelo permanente entre Eros y Thanatos, un "Ormuz" y un "Arimán" internos, principios instintivos de la vida y de la muerte, respectivamente, que habrían de reencarnarse en el *Ego* y el término nietzscheano de "*sombra*" que adopta Jung para el plano oscuro individual, reservando el vocablo "mal" para la "maldad colectiva". También cabe recordar, en cuanto a la conciliación *luz-sombra* en el plano transcendente, que en una tradición apócrifa, Cristo y Lucifer son hermanos, ambos arcángeles de *luz* (v. Zajonc, Arthur, *Atrapando la Luz, Historia de la luz y de la mente*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 2ª ed., 1995, pág. 45. Interesante complemento para la lectura de Penrose, Roger, *Las sombras de la mente*, (op. cit.); y que la sentencia medieval Christus verus Lucifer (Cristo es el verdadero Lucifer) encuentra sentido en el análisis etimológico, pues Lucifer significa "portador de luz"; Y Cristo (la "Luz del mundo") es llamado por el profeta Isaías "*brillante hijo de la mañana*", "*caído del Cielo*" a la tierra (Isaías 14, 12-15, en Zajonc, ibidem). Mientras que en la dualidad humana la *luz* y la *sombra* son la consciencia y la inconsciencia (la unidad humana en definitiva, que en otras claves se desglosa triádicamente como instinto [sentidos], intelecto [razón] y espíritu [intuición], o según esquemas afines), en la dualidad que toma como términos lo transcendente y lo inmanente, el primero es la *luz* frente a la *sombra* en la que nos movemos. El hombre es la *sombra* (inmerso en la *Sombra-Ser*) y Dios la *Luz*; lo restringido frente a lo irrestricto, pues lo humano constituye relatividad ante lo Absoluto. Ahora bien, lo Absoluto siempre se traduce en dualidad de la que parte el dinamismo que nos justifica ontológicamente a nosotros mismos. El que Cristo y Lucifer sean gemelos en la *luz* (los gemelos arquetípicos siempre se enfrentan: Caín-Abel, Rómulo-Remo, etc), sirve de conciliación para los esquemas de Heráclito y Parménides, pues ambos asocian la divinidad con el fuego (*luz-energía*), y el último identifica a Eos (la estrella matutina) con el Vespere (estrella vespertina), y a continuación el sol y los astros en una "masa ígnea" llamada Cielo (v. Aecio, II, 15, 4. También Diógenes Laecio, VIII, 14, dice que "*Fue el primero en observar que el Vespere y el Lucero es un mismo astro*".

105 May, Rollo, *Love and Will*, Nueva York, W.W. Norton, 1969, pág. 121.

Diamond se suma a la lista de psicólogos que analizan el problema del mal desde la ambivalente naturaleza humana, tras Freud, Jung, Fromm, Menninger, Lifton Scott Peck y May, de quien señalara que, al bucear en la etimología del término *diablo* (gr. diabolos), evidenció que su significado literal es "desgarrar" (*dia-bollein*), siendo por ello antónimo de "simbólico" (*sym-bollein*: "reunir", "juntar"; por ext. "asociar"). May situaba en sus términos la importancia de este significado en la ontología del bien y del mal, toda vez que concebía lo simbólico y lo diabólico como "*facetas que se hallan presentes en lo daimónico*" (op. cit. p. 137), integrando así en lo daimónico la *sombra* y el *Yo*, así como los arquetipos de *anima* y *animus* de Jung (quien ya había advertido del error que supondría separarlos taxativamente en el análisis del inconsciente, como señalara su discípula Marie Louise von Franz: "Daimons and the Inner Companions", Parábola 6, nº 4, 1981, pp. 39. Para más información sobre *anima-animus*, ver Jung, C.G., *Las relaciones entre el Yo y el inconsciente*, (op. cit, capit. "Anima y animus": pp. 86-112). Stephen A. Diamond se sirve de este referente etimológico para establecer su alegato en favor de lo daimónico desligado de lo demoníaco.

Es precisamente al no dia-bolizar lo daimónico, cuando el término que lo define se reconcilia con la esencialidad del concepto original, pues creo necesario recordar aquí que los filósofos presocráticos coincidían en que "*El daimon para cada hombre es su carácter*" (Estobeo, IV, 40, 23; autor que también aseverara que "*Hay posibilidad para todo hombre de conocerse a sí mismo y ser sabio*": III, 5, 6. Quizá por eso lo fuera Plutarco: "*Yo me busqué a mí mismo*", Adversus Colotem, 1118 C, tras estudiar el devenir, la doctrina de los contrarios de Heráclito, llamado "el Oscuro" -como consta en Estrabón, XIV, 25, p. 642-, para quien el blanco existe porque existe el negro, y a quien hay que conocer sin que el simplismo y la exageración del heracliteísmo que desarrollara su discípulo Cratilo, contemporáneo de Platón, enmarañen tanto el sentido de su pensamiento, como hiciera el fundamentalismo cristiano con el significado de "daimon").

Con lo expuesto, ya estamos en condiciones de advertir la extraordinaria significación que adquiere Peter Pan, el personaje de J.M. Barrie citado, si le analizamos desde su vertiente daimónica, con la *luz* (hada Campanilla) revoloteando en su alrededor, y la *sombra* a sus pies (recién cosida / v. nota 1). Peter Pan, convertido ya en Mito de nuestro siglo, bien pudiera encarnar en éste el espíritu daimónico humano por antonomasia: el del Prometeo que roba el fuego celeste, el Adán/Eva que se rebela contra la muerte, y los dioses que se la imponen, para conquistar la eternidad (Peter Pan se niega a crecer: a morir).

El desgarrar creador (*dia-bollein*) provocado por un sueño en "el velo que oscurece el país de Nunca Jamás" se convierte en la entrada de la Caverna de Platón hacia una realidad en la que Peter irrumpe. Como de igual manera, el cuarto infantil a oscuras donde sueña Wendy, y por cuya ventana entra volando la *luz* del hada (y "reptando" la *sombra* de Peter), es asimilable con la caverna donde los brujos ancestrales (o los esclavos de Platón) "sueñan", en la infancia de la humanidad, una metarrealidad.

A muchos artistas de nuestro siglo, bien podría diagnosticárseles el conocido por los psiquiatras y psicólogos como "síndrome de Peter Pan", ensimismados como están con *luces sombrías* o *sombras luminosas* en el interior de cavernas-estudios-academias-salas-museos, etc, e inmersos en el arte por el arte y el rito por el rito, sin lograr el crecimiento personal o social (muchas veces prima el crecimiento en economía y popularidad) a través de "conjuros" en los que a la intuición, valdría la pena sumar idéntica dosis de reflexión y preparación intelectual.

competir ni en inmediatez ni en reproducción barata con la música, la fotografía o el cine, en los que el factor espectáculo es ya condimento acostumbrado, y casi obligatorio, cuando se las pretende hacer rentables.

Atendiendo o, mejor dicho, desatendiendo a la primigenia esencialidad mágica de la escultura, cobrar por una obra equivale a cobrar por una misa. Pueden justificarse los cobros o pagos por cuantas necesidades materiales requiera un ritual, entre los que el sueldo del oficiante-artista quede contemplado desde la necesidad de su subsistencia como persona de interés social o incluso admitir un *cash* o *cachet* para cada hierofante estético-espiritual con el que cotizar los distintos niveles de aceptación por parte de quienes asisten a sus ceremonias. Pero el problema surge cuando de la misa pretende cobrarse no ya la dedicación y profesionalidad de quien la celebra, los gastos de mantenimiento del santuario, el vino, óleos u obleas equivalentes a la esencia de trementina, el aceite de linaza o los lienzos del pintor, o a la cera roja del escultor, sus desmoldeantes o sus escayolas; sino los mismos efectos de la actividad mágica. Si tras un funeral, por ejemplo, se pretende cobrar el paso al Reino de los Cielos, o al de las luces, puede pedirse y especularse sin límite. Frente a la ingente suma que cabe exigir en pago de semejante servicio a la familia del muerto, **los gastos que conlleva el rito resultan despreciables. Da igual que un rito, como pueda ser un enterramiento, se realice con materiales caros, como el mármol de una losa, o baratos como una simple cruz de madera, si lo que se va a cobrar es la misma inmortalidad del fallecido.**

**Algo análogo a este ejemplo ha ocurrido en las artes plásticas desde que la escultura dejara de ser una actividad mágica de evocación o perpetuación.**

**Cuando cayeron en el olvido los aspectos litúrgicos o herméticos de los menhires, los betilos, la estatuaría funeraria o ritual de diversa índole, el valor impagable de los beneficios de un padrao o una esculturilla que aleje los malos espíritus del hogar, las obras de magia se convirtieron en obras de arte, son obras que no obran sino significan, decoran o sirven de homenaje. Y aunque llegan hasta nuestros días con gran carga histórica de sacralidad, superstición y fetichismo numerosas manifestaciones escultóricas como las máscaras o losas funerarias, las imágenes de santos, etc, en la medida en que se aparta del ritual mágico de la muerte, o de la industrialización de la forma —convirtiéndose en diseño tridimensional— la escultura se instaló como una de las llamadas bellas artes.** Lo matérico no vehiculaba entonces sino la expresión plástica que, siendo cuidada y admirada desde la antigüedad, no era en absoluto lo esencial de la estatua criselefantina de Zeus en Olimpia, por poner un ejemplo, aunque se trata de una de las llamadas "maravillas del mundo" antiguo, realizada por el sublime Fidias y engalanada hasta el punto de que sus ojos estaban compuestos de multitud de diamantes, siendo su cuerpo, según la tradición, de oro y plata fundidos.

Por muy bella y suntuaria que fuera la imagen de un dios, ésta suponía ante todo la *presencia* de una divinidad en un templo, y de ahí el



*Diamond habría de matizar a nuestro personaje el discurso de May: Cuando consideramos que lo daimónico es algo maligno (es decir, demoníaco) tratamos de reprimirlo, negarlo, adormecerlo o excluirlo de nuestra conciencia. Pero, de ese modo, no hacemos más que contribuir al proceso del mal potenciando las violentas erupciones de cólera, rabia, destructividad social y todas las diversas psicopatologías que resultan de reafirmar los aspectos más negativos de lo daimónico. En lugar de ello, debemos tratar de integrar constructivamente lo daimónico en nuestra personalidad y participar así positivamente en el proceso de la creatividad.*<sup>106</sup>

Y con ello, éste obtendría una clave esencial para descubrir el arte como el universo más propicio para la reconciliación de Ormuz y Arimán. No solamente evitaría el traumático desdoblamiento, sino que podría aprovechar el potencial de su antagonismo interior en el ejercicio de la actividad humana donde la intuición y la razón constituyesen dos polos que, al atraerse, compusieran la unidad perdida.<sup>107</sup> Cuando leyera de Zweig y Abrams que “una de las principales finalidades de la literatura y del arte ha sido la de mostrar el aspecto oscuro de la naturaleza humana” (op. cit., pág. 22), vería con buenos ojos que ambos asumieran, seguidamente, la frase de Nietzsche: “**El arte impide que nos muramos de realidad**” (ibidem); y se animaría a entrar en el campo de la poesía, donde la palabra rasga los velos de nuestro espacio y nuestro tiempo para que vislumbremos una metarrealidad en la que convergen la fe de los religiosos, la interrogación metafísica de los filósofos y la utopía de los científicos; pues la “Divinidad”, el “Ser metafísico” y el que Penrose definiera como “*mundo matemático platónico*”, son traducciones de una misma Luz, ante la cual la poesía no es sombra de menor potencial clarividente; pues la intuición de los artistas es otra vía directa y legítima de conocimiento

106 Diamond, Stephen A., “Redimiendo nuestros diablos y nuestros demonios”, en Zweig / Abrams, op. cit., p. 261.

107 En esta conciliación con la sombra personal desde la actividad artística, Diamond concede, como es lógico, ventaja a los “brujos” oficiantes de esta magia:

*La psicoterapia constituye uno de los posibles caminos que nos conducen a llegar a ponernos de acuerdo con lo daimónico. Cuando asuminos nuestros “demonios” internos (simbolizados por aquellas tendencias que más tememos y rechazamos) los transmutamos en útiles aliados, en energía psíquica renovada y apta para propósitos más constructivos. Este proceso de descubrimiento puede conducirnos a la paradoja con la que tropiezan muchos artistas: Lo que antes habíamos negado y rechazado se convierte en la verdadera fuente redentora de nuestra vitalidad, creatividad y espiritualidad.* (Diamond, op. cit. pág. 270).

Esta clave resulta muy significativa con respecto a lo expuesto anteriormente sobre la “sombra personal” de San Juan de la Cruz, de quien el profesor Aranguren tuviera la previa impresión de que lo erótico constituía esencia primordial en su poética (v. nota 9). Pues, ciertamente, el arte aparece como la vía perfecta donde sublimar un deseo que, en el plano consciente, es rechazado tan categóricamente como el sexual en el pensamiento de los místicos.

En apoyo a esta hipótesis, estimo legítimo recordar que las últimas revisiones de la poética de los místicos y religiosos, a cargo de especialistas, tanto en su arte como en la sombra personal de los mismos, suelen delatar un impulso erótico desbordante, camuflado bajo la sombra de sutiles “versos arboricidas” en el inmaculado “bosque de su conciencia”.

Por poner un ejemplo reciente, en su revisión de la personalidad y la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, Puccini revela el “*oculto e impetuoso erotismo*” que el alma virginal de la “Décima Musa de México” ensombrece con su poesía amorosa (Puccini, Darío, *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz*, Madrid, Anaya/Mario Muchnik, 1996). Y el hecho de que su Ego se reconcilia con su libido mediante una sublimación de la misma, nos remite obligatoriamente al Cántico Espiritual de Juan de la Cruz, frente a cuya Noche Oscura “místico-erótica” quiero situar su homónima “erótico-mística” de Gustavo A. Bécquer (a cuya sombra haremos luego un breve recorrido): “Yo sé un himno gigante y extraño / que anuncia en la noche del alma una aurora. / Y estas páginas son de ese himno / Cadencias que el aire dilata en las sombras [...]” (Rima XI); “[...] Hoy llega al fondo de mi alma el sol; / Hoy la he visto... la he visto y me ha mirado... / ¡Hoy creo en Dios!” (Rima L)

Luego, si Diamond acierta al observar que muchos artistas descubren su espiritualidad a través de lo daimónico, nada que objetar por mi parte, siempre y cuando se acepte que no menos místicos y espirituales a ultranza, a través también de lo daimónico, canalizan su sexualidad en el plano subconsciente de su arte.

Frente al tópico de los creyentes por el que, sin contemplación de lo divino en la naturaleza, no se puede ser artista profundo, tan cierta habría de ser (o tan falsa) la aseveración de Blake de que “*Nadie que no sea artista puede ser cristiano*”.

que con el tiempo los movimientos iconoclastas abominasen tanto del lujo de la estatuaría religiosa como del fetichismo que entraña. La iglesia Católica, Lutero mediante, ha ido desnudando a sus “feti-ches” de toda ostentación material que se aparta de la pura expresión estética y religiosa. Poco tiene que ver la escultura instalada en las modernas parroquias con los opulentos mantos enjoyados de una Virgen como la del Pilar de Zaragoza, aunque sigue lejos de acatar las prohibiciones de sus antiguos textos sagrados.<sup>41</sup>

Lo matérico se empobrece, o enriquece de humildad; se torna de fin ostentativo a medio expresivo, de igual manera que el cuerpo para la religión es el soporte circunstancial del alma. Es la salud del alma, y no la del cuerpo, la que importa. Un cuerpo enfermo, viejo o de-forme es no sólo compatible, sino históricamente aceptado por la religión como propiciatorio de un alma sana. Mientras que el cuerpo vigoroso, joven o bello fue tenido en su momento como tabernáculo de lo diabólico, pues la sensualidad y el impulso sexual son la antesala del pecado en la no del todo derogada tríada “diablo, carne, mundo”. Las instalaciones escultóricas del más exacerbado *Arte Póvera* o cuantos planteamientos nihilistas podemos observar en la actualidad por parte de los escultores que, lejos de trabajar los tradicionales *materiales nobles*, llegan a la “blasfemia estética” de utilizar objetos cotidianos como un ladrillo o incluso desechos o basuras como materia escultórica, son producto de una iconoclastia surgida en la dialéctica artística del siglo XIX, perfectamente comparable con la que abogaba por el continente casi ya sin contenido para las imágenes de los templos cristianos.

**La reivindicación y comercialización del concepto por encima de la forma, incluso a costa de la forma misma, rescata por una parte la naturaleza mágica del arte, mientras que por otra supone la lucrativa desfachatez de cobrar por la inmortalidad y no por los gastos del rito mortuario siguiendo el ejemplo anterior.**

**Es, por tanto, comprensible que, a la hora de venderle el alma al demonio de la especulación o comprar algo tan caro como la eternidad de ideas artísticas transcendentales, los escultores apuesten por lo fácil y ventajoso mientras el público mayoritario exige mayor suntuosidad formal, respectivamente. Los unos recuperan los poderes mágicos por los que cualquier objeto que tocan o dotan de significación queda sacralizado y adquiere crematística; los otros reclaman envoltorios reverentes y bellos que se correspondan con algo de gran valor pero invisible e indemostrable, que pagan de mejor grado si ya de**

41 “... para que no os corrompáis y hagáis para vosotros escultura, imagen de figura alguna, efigie de varón o hembra” (DEUTORONOMIO 4:16) / “... no harás para ti escultura, ni imagen alguna, de cosa que está arriba en los cielos, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra” (DEUTORONOMIO 5:8), en el intento de que sólo se adore al Dios que se presenta como único y verdadero, conectando con la energía en vez de con la materia, renegando de la magia escultórica que en la prehistoria demostrara tanta eficacia; *descalificando en múltiples ocasiones la imaginería del resto de comunidades religiosas*: “... los ídolos de ellos son plata y oro, obra de manos de hombres. / Tienen boca, mas no hablan, tienen ojos, mas no ven; / orejas tienen, mas no oyen; tienen narices, mas no huelen; / manos tienen mas no palpan / tienen pies, mas no andan; / no hablan con su garganta” (SALMO 115: 4, 5, 6, 7 y 8).

1.7 POESÍA UMBRÁTIL

Así, nuestro personaje suscribiría emocionado el discurso que pronunciara Saint-John Perse (Alexis Léger), al recibir el Premio Nobel, en favor de **la conciliación del raciocinio y la intuición que esgrimen, respectivamente, el sabio científico y el poeta:**

*En el pensamiento discursivo o en la elipsis poética, ¿quién va más lejos o viene desde más atrás? Y en aquella ‘noche originaria’, en la que andan a tientas dos ciegos de nacimiento —el uno equipado con instrumental científico, el otro ayudado únicamente por las radiaciones de la intuición—, ¿quién es el que asciende más pronto a la superficie y más cargado de breve fosforescencia? No importa la respuesta. El misterio es común a los dos. Y la gran aventura del espíritu poético no es menor que las perspectivas dramáticas de la ciencia moderna. Los astrónomos han podido trastornarse ante una teoría del universo en estado de expansión; no menos expansión existe en el universo moral infinito del hombre. Tan lejos como pueda extender sus fronteras, todavía se podrá oír correr a la jauría cazadora del poeta.*<sup>108</sup>

Y ya convertido a la poesía, nuestro “cazador de ideas”, habría de cobrar sus platónicas presas con la más tupida y adhesiva de las redes, la *sombra*, cuya multiplicidad icónico-formal traduciría en extraordinaria versatilidad semántica, cantando “*A la sombra tendido / de hiedra y lauro eterno coronado [...]*”.<sup>109</sup>

108 "Frente a la energía nuclear, la lámpara de arcilla del poeta", discurso de recepción del Nobel, 10-XII-1960, traducción S. Noel, La Estafeta Literaria, 15-II-61; compilado al completo en Delclaux, Federico, *El silencio creador, Antología de textos*, Madrid, Rialp, 1969, pp. 337-340.  
Para que "Sea el Poeta indiviso quien atestigüe entre nosotros la doble vocación del hombre" (polarizada por el "*hombre temporal*" y el "*hombre intemporal*", paulatinamente separados en lo que el autor define como "*el verdadero drama de nuestro siglo*"), habrá de recuperar la memoria de su origen mágico como *sombra* de lo Absoluto (más adelante hablaremos, en términos escultóricos, de las connotaciones históricas de esta "*imagen y semejanza*"): "*Frente a la energía nuclear, ¿le bastará al poeta su lámpara de arcilla para cumplir su propósito? Sí, si es que el hombre se acuerda de la arcilla*".  
La arcilla concebida como materia prima del hombre, siendo éste modelado por un Dios escultor, como a su vez veremos en capítulo pertinente (hemisferio izquierdo), alberga en sí tanto la esencialidad emblemática perfecta para el mito genésico de la creación, como esperanza real biológica para la extraordinaria cadena evolutiva que culminara en el hombre como ser hegemónico del planeta.  
Dicho planeta, hoy invadido por el materialismo apocalíptico propio de un final de milenio, siempre presta espacios donde "*el poeta se inviste de una superrealidad que no puede ser la de la ciencia*", confirmando que "*Cuando hasta los filósofos abandonan el umbral metafísico, puede ocurrir que sea el poeta quien releve allí al metafísico, y entonces será la poesía, y no la filosofía, la que habrá de revelarse como 'hija de la sorpresa', según expresión del filósofo antiguo que más desconfiaba de la poesía*" (clara alusión a Platón, que ya fuera contestado por los poetas e intelectuales de su época, tras la publicación de los libros II-III de la República, en los que vertía críticas contra la poesía que, no obstante, se viera en la tesitura de matizar, según Conrado Eggers Lan, por "[...] *percibir, a través de esas reacciones, debilidades en sus argumentos, y eso explicaría que considerara necesario adicionar más páginas aún sobre el tema, ahora desde una perspectiva ontológica*", por lo que, junto con otras apostillas, supuso que la composición definitiva de la República durara de quince a veinte años. Más información en la Introducción de Eggers a la República, op. cit., pp.16-17)" (op. cit., p. 338).  
Saint John Perse, para quien el poeta significa "*la unión entre la permanencia y la unidad del ser*", ofrece una clave que estimo alejará, de la mente del lector, la peyoratividad del término "sombrio" en éste mi deambular introductorio por la *sombra* del hombre: "*La oscuridad que le achacan [a la poesía] no se debe a su propia naturaleza, que consiste en alumbrar, sino a la noche que ella explora: la del alma y la del misterio que baña al ser humano. Su expresión rechazó siempre lo oscuro, y es una expresión no menos exigente que la de la ciencia*" (op. cit. p. 339).  
El autor parte, para su alegato en favor de la clarividencia poética, de las propias manifestaciones de los más afamados científicos del momento:  
*Cuando se mide el drama de la ciencia moderna y se descubre hasta en lo absoluto matemático sus límites racionales; cuando, en física, vemos a dos grandes doctrinas maestras plantear un principio general de relatividad, la una, y la otra un principio cuantitativo de incertidumbre y no-determinismo que limitaría para siempre la exactitud misma de las medidas físicas; cuando hemos oído al más grande innovador científico de este siglo, iniciador de la moderna cosmología y poseedor de la más amplia síntesis intelectual en términos de ecuación, invocar la intuición en nombre del raciocinio, y proclamar que "la imaginación es el verdadero terreno de la germinación científica", llegando hasta el punto de reclamar para el sabio los beneficios de una verdadera "visión artística", ¿no tenemos, acaso, el derecho de considerar al instrumento poético tan válido como el instrumento lógico?* (op. cit., p. 337).

109 En Vida retirada; de Fray Luis de León, pionero de la lírica española.  
Nombrar todos los poetas que dedican atención a la *sombra*, desde cualquiera de sus múltiples acepciones, rebasaría con mucho los límites que me he fijado para esta incursión umbrátil; pues tamaño esfuerzo habría de convertirla en otra tesis doctoral en sí, de carácter compilativo, de la que el principal mérito, a falta de cualquier otro, habría de ser su ingente número de páginas.→

por sí los valores plásticos y lujos materiales justifican el desembolso. Lo cierto es que ni la comodidad ni el descreimiento son virtudes que avaloran la escultura ante la sociedad. El que los aspectos espirituales o conceptuales de una persona o una escultura sean, respectivamente, más atendidos que el cuerpo o la materia en que cristaliza el pensamiento del artista, su discurso sensorial y conceptual, no contradice la máxima de los clásicos: "*mens sana in corpore sano*".

El respeto al concepto no obliga al desprecio por la forma en escultura, de igual manera que a la hora de buscar pareja nadie que primeramente atienda a los valores psicológicos, morales, etc, de las personas desdeña por ello la belleza o la salud físicas que puedan acompañarlas y, por qué no decirlo, enriquecerlas.

Pero también es cierto que en el arte lo bello y lo expresivo no tienen fórmulas, pues el gusto o las modas cambian con el tiempo o la geografía, a nivel social, y con la edad y cultura propias a nivel individual. Ahí están las hojas secas de los árboles otoñales, los torsos desnudos de los venerables santos de Ribera, o las descarnadas esculturas de Giacometti para demostrar la relatividad del concepto de belleza sustentado por cánones ideales.

Objetos como un ladrillo, o la más depreciada basura, pueden servir de soporte para la expresión escultórica, si bien no cabe esperar que conecten con la sensibilidad de la mayoría. No se trata de distintos modos de escultura, pero sí de diferentes planteamientos matéricos que producen convulsiones, más en el mercado del arte que en el arte mismo.

La alusión a la coexistencia de la "*serena elegancia de la creatividad intelectual*" y "*el lícito despropósito*" que Juan Fernando de Laiglesia recogía en el artículo reseñado, **es más que asumible por tratarse de planteamientos compatibles, sin que ello suponga renegar de los valores formales de las artes plásticas, siempre y cuando la admiración por el corpore sano no derive en culto al cuerpo que descuide la mens sana.**

Nada sería más fácil y adecuado para rematar esta ejemplificación icónica que montar un simple ladrillo sobre un pedestal y dignificarlo mediante iluminación y ubicación acertadas en una sala de exposiciones o espacio similar, presentándolo tal cual como una auténtica escultura que simboliza tanto nuestra inteligencia social como la especulación urbanística. Podríamos otorgarle títulos sugerentes al respecto como "Sociedad-Suciedad", o recoger del refranero sentencias como "Perro ladrador, poco mordedor" para traducirlas en "Hombre ladrillador, poco constructor". También acudir al efectismo enigmático con títulos como "Ladrillo nº 9.574", o hacerle guiños a un público iniciado con una numeración emblemática como la cifra 666. Por tratarse del número de la Bestia podríamos acompañarlo de una exquisita disertación que estableciera las analogías entre el pragmático ladrillo en la sociedad y la mítica manzana en el Paraíso bíblico. Críticos no nos faltarían para urdir a su vez un ensayo erudito en el que revelasen al público la profundidad conceptual de nuestro ladrillo-escultura, descubriendo nuestra intención oculta de arremeter con una obra realizada con "material de obra" contra la corrupción



De igual manera que habría de servirse de la *sombra* para simbolizar el punto *alfa* de la existencia humana (la *presencia* del ánima en el cuerpo), representaría con aquella el *omega* o gran misterio final del hombre, que no es otro que la muerte: “*Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra que me llevare el blanco día / y podrá desatar esta alma mía / hora a su afán ansioso lisonjera [...]*” (Este soneto de Quevedo, considerado por Dámaso Alonso “*probablemente el mejor de la literatura española*”, **es a su vez *sombra* que se extiende y multiplica, o luz que genera otras “sombas luminosas”**).<sup>110</sup>

En el ejercicio de la *sombra poética*, se encontraría en el “*ángulo oscuro*” de cualquier caverna-santuario con Gustavo Adolfo Bécquer, y se identificaría en las palabras con las que éste poeta se autodefiniera: “*Era un hombre negro. Moreno hasta la exageración, sombrío hasta la grosería, soñando despierto*”. No habría de costarle luego entender que este “poeta *ensombrecido*” escribiera, en su *Rima* LVI<sup>111</sup>, que “*La brilladora luz es la alegría / La temerosa sombra es el pesar / ¡Ay!, en la oscura noche de mi alma / ¿Cuando amanecerá?*”; ni que “*Cuando entre la sombra oscura*” (v. LVIII) intuyera la *presencia* de

En este hemisferio derecho de la Tesis pretendo evidenciar que la historia del arte es la historia de la *sombra* humana; la historia de una pregunta. Lo intentaré, especialmente, desde la conjuración matérico-espacial, pues de todos los ámbitos artísticos la escultura es aquél que proyecta *sombas*, tanto visibles como invisibles; y en el campo presencial vehicula como ninguno los ritos de transcendencia de la humanidad. Por ello, me serviré de la poesía como referente para establecer analogías con lo escultórico, en un recorrido simplificado, y haciendo hincapié en la poética del tránsito XIX-XX, que será correspondido luego con el intervalo en el que son descubiertos los principales santuarios paleolíticos. Este hecho histórico es clave para el arte contemporáneo, contribuyendo a la revisión de los códigos estéticos y la fundamentación de un primitivismo, *sombra* contemporánea del arte primitivo que, en mi discurso, supondrá una reconciliación de la *sombra* colectiva humana con el pensamiento mágico que originara nuestro avance humanístico, científico, artístico, etc.

Dado, pues, que el recorrido largo lo haré a través de la *sombra* escultórica, y que el simbolismo de la *sombra* poética describe trayectorias similares en todos los países, me ceñiré a poetas españoles, ejemplificando con sus versos distintos supuestos de iconicidad verbal, de los que luego me serviré para explicar análogos códigos de presencialidad escultórica.

Lo haré a sabiendas de que en algunos casos los ejemplos de otros países serían más evidentes para mi propio discurso presencial, pero no podría hacerlo sin extenderme demasiado, asegurando al tiempo una continuidad clarificadora.

No obstante, pienso que si algún país tuviera que ganar en concurso la máxima representatividad de la magia de las *luzes* y las *sombas* sería, sin duda para mí, la España de los místicos y de los herejes; la de los poetas de “*vida retirada*” (Luis de León, Juan de la Cruz, Teresa de Cepeda, etc) y aquéllos cuyas vidas “*retiraron*” (Quevedo, Lorca, Miguel Hernández, etc), conocedores los más de celdas de convento o de presidio (en el caso de los místicos fueron ambas), que han legado al mundo una de sus más “*luminosas*” colecciones de *sombas mágicas*.

- 110 Este magistral soneto de Quevedo cuenta entre sus sombras meritorias con la de Octavio Paz, que llama “*Heráclito cristiano*” al autor de estos versos de Amor constante más allá de la muerte, y por quien sintiera gran admiración hasta leer los descarnados estudios de Raimundo Lida sobre su personalidad oculta (donde la *sombra* personal de Quevedo se manifiesta intrigante, cruel, oportunista, etc). Paz revela en sus *Sombas de obras* que estos versos, en los que se firma “*La alianza entre la blancura de cal del día y la sombra que invade el alma del agonizante*”, le “*fascinaron*” durante muchos años, siendo 1960 aquél en que intentó actualizar poéticamente esta forma ideal de amar; pues aunque “*Desde que el hombre es hombre la física del amor —las maneras de practicarlo— sigue siendo la misma; nuestra manera de sentirlo, pensarlo y, sobre todo, imaginarlo, ha cambiado*”: “*ASPIRACIÓN / Sombra del sol Solombra segadora / ciega mis manantiales trasojados / el nudo desanuda siega el ansia / apaga el ánima desanimada [...]* *ESPIRACIÓN / Sol de sombra Solombra cegadora / mis ojos han de ver lo nunca visto / lo que miraron sin mirarlo nunca / el revés de lo visto y de la vista [...]*”.

Este término, inventado por el autor, de “*Solombra*”, es una interesante y valiosa conciliación *luz-sombra*, reflejada en Paz, Octavio, *Sombas de obras*, Arte y literatura, Barcelona, Seix Barral S.A., 1996, p. 125.

Para el título de esta obra, el autor de *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza* (1968) y su reedición ampliada *Apariencia desnuda* (1973), toma prestada una frase que Diógenes Laercio atribuyera a Demócrito (palabra: “*sombra de obra*”), mientras que culmina el prefacio del libro preguntándose: “*Nuestros comentarios y reflexiones ante una obra de arte, ¿qué son sino sombras?*”.

Precisamente Demócrito, tenido por “*filósofo risueño*” para los europeos contemporáneos de Quevedo, es, frente a Heráclito el “*gemebundo*” (Aristóteles le describiría como arquetípico del carácter melancólico en sus *Problemas* [XXX]), el filósofo que, según las disquisiciones de Marsilio Ficino acerca de la dualidad del temperamento melancólico, encarna la polaridad del ensimismamiento frente a la de la furia (que sustentara el Heráclito del “*todo fluye*” ante él, como ante el Parménides de “*El Ser es inmutable*”, y cuantos representan lo apolíneo complementario —nunca contrario— de lo dionisiaco [aunque la manida “*Solombra*” Heráclito-Parménides requiere mucha matización, que puede verse extractada en Ferrater Mora, José, *Diccionario de grandes filósofos* -Vol. II-, “*Biblioteca temática Alianza*”, 3ª ed., Madrid, Ediciones del Prado/Alianza, 1994, p. 351].

- 111 Cito las rimas con el número de orden con que Bécquer las consigna en el *Libro de los gorriones*.

y las injustas revalorizaciones de suelo que acentúan las diferencias sociales.

Siendo el ladrillo proverbial expresión de nuestra transformación de la naturaleza, podría llegar a convertirse en una escultura emblemática en la que la acción mágica de los cuatro elementos clásicos que intervinieron en su elaboración, así como su alto grado de iconicidad social y humana, le consagrarían como el objeto ideal para vehicular **el pensamiento integrador en torno al binomio hombre-naturaleza**. Cabría pues también llamarle “*ladrillo filosofal*”, como clave del saber contemporáneo emparentado con la piedra filosofal que inspirara a los sabios del Medievo.

Hasta aquí hemos observado la eficacia del objeto como vehículo de expresión del pensamiento, habiendo transgredido la funcionalidad específica para la que en principio fuera creado. Sin embargo, aunque una de las definiciones más común y aceptada de una escultura es aquella que la contempla como la “*materialización de una idea*”, es obvio que son muchas las ideas que se desarrollan en el plano físico en nuestra sociedad industrializada, mientras que un tanto por ciento mínimo es considerado por nosotros como obras escultóricas. También un tornillo, por ejemplo es, desde este punto de vista, la materialización de una idea o un pensamiento resolutivo de orden técnico. Todo objeto de diseño ha supuesto previamente un análisis complejo que abarca desde sus aspectos funcionales y los estéticos hasta su posibilidad de comercialización en el mercado. Cabe pues deducir que, como las obras escultóricas concebidas desde el principio como tales, los objetos naturales encontrados o industriales aprovechados sólo adquieren el rango escultórico prescindiendo de su carácter funcional e irrumpiendo en el puro discurso estético o el proceso comunicativo humano.

La gran innovación de Marcel Duchamp, citado por Campoy en la crítica antes comentada, que habría de trastocar los conceptos que hasta entonces sustentaban la esencialidad escultórica es, precisamente, la aseveración de que cualquier objeto puede adquirir rango escultórico.

El primer *ready-made* de Duchamp, la ‘*Rueda de bicicleta*’ que montó sobre un taburete en 1913, supone un hito histórico en la evolución del pensamiento humano expresado a través del elemento material (Fig. 72) Apartada de su finalidad básica original, esta rueda de bicicleta se convirtió de la mano de Duchamp en una escultura polémica, un objeto descontextualizado que adquirió un nivel emblemático, válido para expresar el movimiento, cambio o devenir natural, social o cosmogónico. Nuestro ladrillo podría situarse a su lado como réplica o complemento de la visión dinámica y circular del universo que subyace en la elección de la rueda como ombligo de la innovadora fundamentación estética del artista-pensador francés.

72.  
Marcel Duchamp,  
'Rueda de bicicleta',  
(1913).



su amada, perfilara la *sombra* de aquella con sus propios sentimientos: “Y mi amor tu *sombra* evoca [...]” (*ibidem*); aunque en el fondo la adivinara “[...] en el luminoso día / Y en la alta noche *sombría*” (*ibidem*).

Si adoleciera de un “amor platónico”, como lo era en la época de Bécquer prendarse de “[...] una flor, que oculta crece / En un claustro *sombrío*” (v. IX), aprendería del poeta a comparecer ante el ser amado, **diluyendo su presencia en su propia sombra**: “¡Cuán-tas veces trazó mi triste *sombra* / La luna plateada / Junto a la del ciprés, que de su huerto / Se asoma por las tapias! [...]” (LIX); y convertido en *sombra*, “Cuando en *sombras* la iglesia se envolvía”, podría percibir la voz de la amada entre las restantes del coro, “Aunque el viento en los ángulos oscuros de la torre silbara”, acompañado de búhos “Con sus ojos de llamas” y de reptiles que, a su lado, “Se movían a rastras” (*ibidem*).<sup>112</sup>

También el ser amado poseería *sombra* con suficiente *carga presencial* para su invocación por medio de palabras: “Cuando el sol en mi ventana / Rojo brilla a la mañana, / Y mi amor tu *sombra* evoca [...]” (v. LVIII); aunque a veces el conjuro no llegaría a materializarse: “Tú, *sombra* aérea, que cuantas veces / Voy a tocar, te desvaneces [...]” (v. LX) y se vería, al cabo, anhelando unos ojos “de noche y de día” y corriendo, incansable y demente, “[...] tras una *sombra*, tras la hija ardiente de una visión!” (*ibidem*).

Asistiría con desconsuelo al desvanecimiento temprano del poeta, que no llegaría a alcanzar en vida los ideales que acariciara con su pluma, arrancada quizá de una de las “*alas de azabache*” del negro “*cuervo de la cabeza blanca*”.<sup>113</sup> Durante el duelo por el poeta malogrado, quizá su *enlutada sombra* se fundiese con la de Rosalía de Castro, que cerrara con Bécquer (al que conociera en Madrid entre 1868 y 1870) el dúo de poetas postrománticos por antonomasia de las letras españolas.<sup>114</sup>

112 Si todas las *luces* son reflejos de la misma *Luz*, las *sombras* son fragmentos de una misma *Sombra*, cuyos jirones otorgan animismo mágico a la naturaleza postromántica becqueriana: “Penacho de su yelmo de granito [del blasón gótico ], / La hiedra que colgaba en derredor / Daba *sombra* al escudo, en que una mano / Tenía un corazón” (v. III); “Si [...] / Crees que por tu nombre te ha llamado / Lejana voz, / Sabe que, entre las *sombras* que te cercan / Te llamo yo” (v. XLIII); “Al sentir en tus labios un aliento / Abrasador, / Sabe que, aunque invisible, al lado tuyo / Respiro yo” (*ibidem*); “Hemos vagado juntos / Bajo los altos olmos / Que de su casa prestan / Misterio y *sombra* al pórtico!” (v. LXVI). Dedicaremos atención al animismo mágico como legado paleolítico entre cuyos máximos beneficiarios cabe situar a los escultores, ocupando lugar de honor al respecto el toledano Alberto Sánchez.

113 La manifestación de la *presencia* de Bécquer, a través de su propia *sombra*, se ajusta perfectamente a su idealismo, por el que el espíritu “De que es vaso el poeta” anida en la *sombra*: “Yo nado en el vacío, / Del sol tiemblo en la hoguera, / Palpito entre las *sombras* / Y floto con las nieblas” (v. LXII); como también puede sustanciarse en luz: “Yo soy el fleco de oro / De la lejana estrella; / Yo soy de la alta luna / La luz tibia y serena” (*ibidem*). Y esta *sombra-luz* es éter mágico que accede a “las cavernas cóncavas, Do el sol nunca penetra” para contemplar las riquezas de los gnomos (que proyectaran su *sombra* en el cuento *El rubí*, de Rubén Darío), siendo a su vez el “[...] invisible / Anillo que sujeta / El mundo de la forma / Al mundo de la idea” (*ibidem*). Esta *sombra-luz* palpita, obviamente, en el “Solombra” de Octavio Paz, quien podría aconsejar a nuestro amigo de la *sombra* para que él también hiciese poesía: “Cierra los ojos y a oscuras piérdete / bajo el follaje de tus párpados” (recordado en Cruz, Juan, “En el desnudo y poético mundo de Octavio Paz”, *Cultura*, p. 40, *El País*, 29-03 2014).

114 Si el espíritu de Bécquer se alberga en la *luz-sombra* del idealismo platónico, el espíritu de Platón se reencarna en Bécquer, a pesar de la adversión del primero a la poesía; sobre todo cuando el poeta, “esclavizado” por su miedo ante la muerte, se sitúa frente a un muro con *sombras* en el que la única esperanza sería una *Luz* de más allá de lo inmanente: “La luz, que en un vaso / Ardía en el suelo, / Al muro arrojaba / La *sombra* del lecho; / Y entre aquella *sombra* / Velase a un tiempo, / Dibujarse rígida / La forma del cuerpo” [...] “Ante aquel contraste / De vida y misterios, / De luz y tinieblas, / Medité un momento: / ¡Dios mío, qué solos / Se quedan los muertos! [...]” (v. LXXI). También cuando ve al sepulturero, mientras “La noche se entraba”, perderse a lo lejos con “La piqueta al hombro”, convirtiéndose en una *sombra* similar a las “*sombras*” portadoras de esculturas de la caverna de Platón, con las estatuillas a sus espaldas, y vuelve a exclamar: “Perdido en la *sombra*, / Medité un momento: / ¡Dios mío, qué solos / Se quedan los muertos!” (*ibidem*).

Ante la desolación de Bécquer frente a la muerte, puede disculparse el maquiavelismo con el que Platón dijera a su hermano Adimanto (en boca de Sócrates), para que los hombres no temieran la muerte en combate, que entre otras máximas habría de ocultárseles, ya en la infancia, aquella que rezaba “para él el ser sabio; las *sombras*, en cambio, lo rodean” (Od. X 495, en Rep. 386 d). Pero Bécquer es un auténtico romántico, y tras Freud sabemos que el poeta no ha de temer más a la muerte que a la vida. Si las *sombras* rodean al sabio, Bécquer sabe también que la razón es “Gigante voz que el caos / Ordena en el cerebro, / Y entre las *sombras* hace / La luz aparecer” (v. XLII). Aunque, según su estado de ánimo, la *sombra* actúe positiva o negativamente, y tanto sea la “*Libertad*” que adora, una “*sombra que huye la vanidad*” (también “*ascua encendida*”, ambas metáforas en R. IV), como la “*Esperanza*” una “*sombra vana*” que, “*Fingiendo* →

Juntaríamos en un museo las materializaciones de los principios antagónicos de Heráclito y Parménides.

El paralelepípedo, sólido y opaco ladrillo conectaría con el concepto de inmutabilidad del Ser de Parménides, siendo la radial, fugaz y transparente rueda de Duchamp la que se ajustaría a la visión del eterno movimiento como continuidad metafísica.

Uniríamos las aseveraciones “El paso del ser al no ser es imposible” y “Nunca vuelves a bañarte en el mismo río”.

Nuestro rectilíneo y masculino ladrillo, casado con la curvada y femenina rueda de Duchamp, conseguiría con su “matrimonio de interés” juntar dos fortunas que podrían dar crédito estético para cualquier proyecto escultórico, pues desde el ser al no ser, entre el totalitarismo del uno y el nihilismo de la otra, abarcarían todas las posibilidades de planteamiento presencial: contendrían todos los aspectos determinables ontológicamente entre la evidente concreción de un ente y la oscura indeterminación del mismo.

Ahora bien, al celebrar tan ventajosos esponsales en calidad de “familiares del novio”, ¿estaríamos en un salón de bodas escultórico o poético?

**Duchamp llegó a la conclusión de que cualquier cosa puede ser una escultura. Así lo demostró con su rueda o sus urinarios. Pero al hacerlo, ¿divinizó al objeto industrial o desacralizó al objeto escultórico? Si cualquier objeto puede elevarse al rango escultórico, cualquier persona puede erigirse en escultor, tal y como aseveró Beuys.**

¿O acaso fue Duchamp quien se autocoronó como mago en exclusiva para la transformación de objetos industriales o naturales en obras escultóricas?

¿La ‘Rueda de bicicleta’ se expone en los museos y es una obra emblemática de la historia del arte contemporáneo por su valor estético en sí, porque la concibió Duchamp, o porque tuvo lugar como propuesta icónica en un momento clave de la dialéctica estética moderna?<sup>42</sup>

Si le rendimos culto artístico a esta Rueda por sus valores intrínsecos, habremos de convenir que el arte ha muerto desde entonces como actividad transcendente humana. Cualquiera puede coger otra rueda, botijo o cencerro e imitar con igual fortuna la audacia del maestro francés.

Aunque en este sentido cabría recordar la sentencia de Voltaire por la que “El primero que comparó la mujer a una flor fue un poeta; el segundo, un imbécil”.

Si atribuimos importancia a la rueda sólo porque la manipuló Duchamp, somos nosotros los que nos relegamos a tribales fetichistas frente a quien veneramos como chamán.

No estaríamos tanto ante un “brujo cazador de espíritus”, a los que ya nos hemos referido, cuando en la prehistoria invocaban sagradas *presencias* mediante sus pinturas o esculturas mágicas, como ante un

42 Es importante, para nuestro discurso, señalar que no es la Rueda original de Duchamp (1913) la que puede observarse en museo alguno, pues aquella obra se perdió, sino diversas versiones de la misma; *sombras* elaboradas de la Rueda que hoy figuran en distintos museos y colecciones privadas.



Quizá leyerá, en su interés por leer cuanto sobre Rosalía se escribiera, el artículo “Vida, sombra y poesía” que le dedicó Federico Jiménez Losantos en el diario El Mundo en 1998, **cerca del cambio de milenio**, que comenzaba diciendo que “*Rosalía de Castro fue una mujer ‘asombrada’ en el sentido más literal y terrible del término*”, y concluía con no menos pesimista opinión acerca de su fatalidad vital y social:

[...] *la poesía ha devorado a la prosa y la sombra ha impedido el paso de cualquier luz. Ayer, porque molestaba demasiado. Hoy, porque apenas importa.*

*No es casualidad que Negra Sombra sea el poema más repetico en las recopilaciones de Rosalía. Tampoco que la sombra sea la metáfora más frecuente en su obra.*

*El misterio y el genio están en la forma que encontró la escritora para hacerla a un tiempo oscura y luminosa, mortal y viva, poesía al fin.*<sup>115</sup>

Nuestro lector de sombras advertiría de inmediato que sobre la sombra de la artista planeaba otra aún más etérea. Dos sombras para una mujer desdoblada en dos poetisas, pues como indicara Xesús Alonso Montero:

*Hay una Rosalía rigurosa y estrictamente solitaria, una Rosalía que expresa la absoluta, la radical orfandad del ser; a su lado hay una Rosalía no menos turbadora que se expresa, en forma suprema, en el poema “Negra sombra”. Resulta de su lectura que la vida de Rosalía está asediada o presidida por un fantasma, por una sombra negra que se asoma a su vida aun en los instantes que parecen más hermosos.”*<sup>116</sup>

No podría evitarle, pues, que “*Una sombra tristísima, indefinible y vaga / como lo incierto, siempre ante mis ojos va, tras de otra vaga sombra que sin cesar la huye, / corriendo sin cesar. / Ignoro su destino...; mas no sé por qué temo / al ver su ansia mortal, / que ni han de parar nunca, ni encontrarse jamás*” (Una sombra tristísima..., del libro *En las orillas del Sar*).

Y grabaría para siempre en su memoria que “*Glorias hay que deslumbran, cual deslumbra / el vivo resplandor de los relámpagos, / y que como él se apagan en la sombra, [sombra a veces “cariñosa”, como la que dieran a sus padres “esas selvas agrestes, esos bosques seculares y hermosos” gallegos] / sin dejar de luz huella ni rastro [...]*” (Las campanas; *ibidem*).

*realidades*”, precede a un deseo que luego le sume en frustración (v. XLVIII) e incluso le lleva a la muerte; pues en la manifestación poética del daimon becqueriano, el amor lleva a la muerte como la muerte inspira amor (Eros-Thanatos: Ormuz-Arimán).

Esta “*ave de los dioses [...]* misteriosa, bajo cuyo negro plumaje vivió por espacio de tres siglos el poderoso Visnú, logrando con este ardido evitar la muerte que el dios de la destrucción le aprestaba” (El caudillo de las manos rojas. Tradición india, Capit. quinto, VI), es la emisaria de la divinidad que, en esta leyenda becqueriana, instruye a “*Pulo-Dehli, rey de Osira, señor de señores, sombra de Dios e hijo de los astros luminosos*”.

El Romanticismo no alcanza en España la significación que tuviera en Inglaterra, Alemania e, incluso, la Italia de Manzoni, tal y como recuerda Ernesto Parra, apoyándose en Umbral; sino que “[...] *lo que se da en este período son auténticas ‘personalidades creativas’. Y en especial dentro del terreno literario, prácticamente muerto a lo largo y ancho de dos siglos*” (op. cit., p. 13).

Si en nuestro sombrío panteón poético, Quevedo era señalado por O. Paz como un Heráclito, Bécquer y Rosalía bien podrían encarnar el Fuego y la Tierra del “oscuro” de Éfeso. Ambos autores son agentes masculino y femenino necesarios para el equilibrio de un idealismo tan retardado en nuestro país como la incorporación de la mujer al espectro creativo; paraíso en el que el hombre y la mujer sólo deben entenderse a partir de un mismo pellón de barro, donde soplara un Dios hermafrodita (sobre esta reivindicación de “justicia metafísica” puede verse Serna, Alfonso de la, “Teología de la mujer”, ABC, 8-5-1996, p. 1; con comentarios al libro *Dios también es madre [anima = animus]*. —Reflexiones sobre el Antiguo Testamento, de la doctora en Teología Isabel Gómez Acebo—). El hecho de que en las ejemplificaciones que inserto en esta Tesis, escaseen los nombres de mujeres (como mero reflejo de la realidad histórico-literaria que, en la escultórica es casi patética), se debe exclusivamente a este desequilibrio histórico, frente al que esta nota, de conciencia histórica, pretende ser una simple aportación en favor de las heroínas de nuestras artes que, como Rosalía, tuvieron que “alumbrar” hijos (cinco tuvo esta poetisa) al par que su *sombra* literaria (en la que su habla gallega también la expusiera a desventajas y prejuicios). *Sombra* que, incluso en Lugo, fuera “apedreada” en episodios tan tristes de la historia gallega contemporánea como el destrozo del local del periódico donde colaborara, por parte de doscientos seminaristas, por no desistir en dicha colaboración (tras escribir un artículo sobre los “codios” que nunca llegó a ver la luz en la imprenta de Soto Freire. Ójala se rescate algún día esta *sombra* arrinconada en algún “ángulo oscuro”).

Rosalía tuvo que sobrellevar, a la *sombra* más “sombria” de lo masculino, una vida que podría resumirse (sólo subliminalmente) en líneas de Alonso Montero, de la Introducción a una edición de su obra: “[...] *discurre por determinados cauces de dolor y frustración ;no estaba abocada a detectar en sus versos los vientos de la desgracia y el rumor de la noche [sombra] de los hombres?*” (Alonso Montero, Xesús, *Rosalía de Castro*, (“Los poetas”), 4ª ed., Madrid, Júcar, 1980, p. 54).

115 Losantos Jiménez, Federico, “Vida, sombra y poesía”, El Mundo, 4-10-1998, pág.24.

116 Alonso Montero, op. cit., p. 68

“rey Midas” cuya mano convirtiera en arte y, por ende, en oro, a cuantos objetos tocara.

La tercera posibilidad enunciada en torno a lo circunstancial, que habría encumbrado la célebre rueda por motivos más históricos que estéticos, podría haber despertado la conciencia de lo sublime sobre lo accesorio en el devenir de la historia del arte, pero a costa de sumir en un letargo sin retorno al arte mismo como era entendido. **Admitir como escultura la rueda de Duchamp equivalía a asumir que la escultura objetual, incluyendo la abstracta, había muerto, de la misma forma que con Brancusi pareciera extinguirse la estatuaria clásica.**<sup>43</sup>

Si Brancusi rompe con el legado de Rodin, Duchamp desbarata los axiomas de Brancusi. La estatuaria tradicional, tras brindarnos piezas como ‘El pensador, el ‘Balzac’ o ‘Las tres sombras’ de Rodin, dio paso a la escultura moderna, pasando ésta a su vez el relevo de la representación tridimensional a los “objetos poéticos” o las “poesías objetuales”.

Las respuestas a estos interrogantes quizá nos den la clave para entender la situación de las artes plásticas en la sociedad actual y, concretamente, el papel que juega o jugará la escultura como manifestación de lo humano reflexivo, creativo y trascendente.

Es innegable la desorientación del público mayoritario ante la diversidad conceptual y formal de la plástica contemporánea y las leyes que rigen la cotización de los objetos artísticos. Como también es evidente el nivel de desacuerdo, no ya entre los paganos, sino entre los iniciados en la actividad de origen mágico que denominamos escultura.

Mientras los segundos se enfrascan a menudo en discusiones bizantinas, los primeros no saben ya a qué carta quedarse. Ante los antagonismos irreconciliables entre los “escultores artesanos” y los “escultores poético-filosóficos”, con los excesos y exageraciones que tuvieron lugar en el siglo xx, desde el más exacerbado virtuosismo al radicalismo conceptual que reniega de lo matérico como soporte expresivo, o sólo lo considera para desmitificarlo, el público mayoritario muestra síntomas de incredulidad o, lo que es peor, desinterés y aburrimiento.

¿Dónde situar las fronteras entre la obra de arte y el objeto extravagante, entre la investigación plástica y el puro divertimento?

En la figura 73 podemos contemplar al imaginativo Patrick Cook circulando sobre

43 Más adelante comprobaremos que la escultura de Duchamp constituye una novedosa estatuaria en la que el antropomorfismo se sutaliza y esencializa, pero no se destruye, como ocurre con la práctica totalidad de la escultura contemporánea derivada del pensamiento trascendente, siquiera por vía intuitiva.

73.  
Patrick Cook.  
'Muro-móvil' (1985).



Por lo que volvería a sufrir “románticamente” con ella, pues siendo también Rosalía idealista y enferma, habría de temer tanto la vida como la muerte. Y si esta última era para Quevedo la “sombra” que le “llevare el blanco día”, nuestra poetisa habría de buscar ya en la primera las “[...] tiniebras mais negras e fondas / e busqueinas en vano que sempre / tras da noite topaba coa aurora... / Só en min mesma buscando no escuro / i entrando na sombra / vin a noite que nunca se acaba / na miña alma soia” (Follas novas).

Nuestro lector de sombras entendería que “La noche oscura” del alma de Rosalía, y su definitivo enmudecimiento hacia el gallego, fueron más “destierros” que “renuncias”; consecuencias de una vida truncada, de la que quiso despedirse en la sombra de una caverna donde la luz no penetrase: “Ya que de la esperanza para la vida mía / triste y descolorido ha llegado el ocaso, / a mi morada oscura, desmantelada y fría / tornemos paso a paso, / porque con su alegría no aumente mi amargura / la blanca luz del día” (En las orillas del Sar; 1884). Volvería a llorar al ver apagarse otra “lámpara de arcilla”, y esta vez lloraría con amarga “saudade”; pues si la tuberculosis consumiera la “llama” de Bécquer, otra triste enfermedad extinguiría a nuestra luminar gallega: “El cáncer devoró la existencia de aquella negra sombra el día 15 de julio de 1885.” (Alonso Montero, *op. cit.*, pág. 97).

Y aunque siempre perduraría en él la “morriña”<sup>117</sup> por aquella muller, ello no le impediría recorrer, de la mano de otros poetas, el lado profundo y umbrío de la naturaleza: “Y todo el campo un momento / se quedó mudo y sombrío, / meditando. [...]” (Yo voy soñando caminos; Antonio Machado). Naturaleza en la que la luz convive con las tinieblas aliadas: “[...] bendígate la sombra de la noche, / que en su regazo te hallará dormida.” (Salmo de amor; Eduardo Marquina); naturaleza que no siempre podría paliar con sana hospitalidad la insolidaridad de la sociedad humana, pues también vería, en algún “Altozano” un “cuchitril” donde sobrevivirían chiquillos hacinados “[...] sin más sombra que la del abuelo... / ¡Poca sombra, porque es tan chicuelo!” (El Piyayo, un “viejecito renegro”... de José Carlos de Luna).

Y aprendería que el placer es al dolor como el blanco al negro: “Entre lirios blancos / y cárdenos lirios / distraía mi alma / su dolor sombrío, [...]” (Blanco y violeta; Juan Ramón Jiménez).

Pero también que la muerte puede ser blanca (ej.: luto chino) o negro el placer (Lilith es la Luna Negra). Pues **ningún polo de una dualidad arquetípica, como la de Thanatos-Eros, tiene valor en sí; su valor lo adquieren en contrapunto con su sombra, pudiendo ambos intercambiarse atributos siempre que se equilibren en la unidad que las integra-desintegra.**

Entendería que cuando un Dios se duplica, suele ser para luchar consigo mismo (mito gemelar de creación), mientras que al triplicarse aumenta su propio entendimiento (Trinidades indú, cristiana, etc), y conforme se multiplica hacia el infinito vuelve a ser Uno (esencialidad monoteísta subyacente en los politeísmos clásicos, el Creador y toda su corte de santos, etc); pero *Uno* con su *Sombra*; y así vuelta a empezar toda la historia natural y la sobrenatural, *sombra* y *luz* de las lámparas de arcilla de los poetas.

Entre aquéllos, encontraría expertos en *sombras* de la talla del madrileño Pedro Salinas (1891-1951), de cuya “sombra polisémica” ya diera cuenta Jorge Guillén, en su “Prólogo” a las *Poesías Completas*, como reflejara y ampliara a su vez, en no menos “umbral luminoso” a la *Aventura poética* de Salinas, David L. Stixrude.<sup>118</sup>

117 Gallega *sombra* nostálgica de “morrer” (morir).

118 Salinas, Pedro, *Aventura Poética (Antología)*, Madrid, Cátedra, 1980; Edición de David L. Stixrude: “El mundo léxico de Pedro Salinas” (en Introducción), p. 23.

El autor suscribe el término “sombra” como “excelente ejemplo” tomado por Guillén (en la discusión de Presagios), de lo que este literato califica como vocablo “sumo” en el lenguaje de Salinas; pues la *sombra* encarnará, en sus poemas, tanto situaciones anímicas como físicas; y siempre lo hará con “sentido cambiante”. Pero no sólo cambia el sentido de “sombra”, sino que también varía radicalmente el valor afectivo que este término tiene para el poeta:

A menudo, se asocia al mundo espiritual y tiene valor muy positivo. Así, por ejemplo, en “Me estoy labrando tu sombra”, donde la sombra de la amada, “más palpable que tu cuerpo”, libera el amor que siente el poeta. Hasta en el famoso poema último de ‘La voz a ti debida’, donde las sombras no son suficientes y necesitan reintegrarse con el cuerpo, queda señalado como único destino posible un nuevo “nutrirnos sólo de sombras”. El valor de la sombra es mucho más incierto en el poema discutido por Guillén (“Posesión de tu nombre”), ya que su presencia no puede distinguirse de su ausencia. El poeta resume su desesperación de modo muy eficaz en un paréntesis suficiente: “¡Y mis brazos abiertos!”. En otros poemas, ‘sombra’ suscita asociaciones negativas (miedo, engaño),→

su ‘muro-móvil’, *una bicicleta* camuflada por ladrillos que sirve a este creador, ataviado en la imagen con un sombrero de cemento, para expresar el hermético diálogo entre lo recto y lo curvo, lo inmóvil y lo dinámico, lo pesado y lo ligero, etc, en una manifestación que atiende a la estética del absurdo que inspira multitud de acciones y performances actuales.<sup>44</sup>

¿Se trata de un vehículo carnavalesco o de una propuesta estética de primer orden? ¿Qué iguala o distancia las acciones de clavar una rueda de bicicleta en un taburete y ponerle ruedas de bicicleta a un trozo de muro?

No parece lógico, en principio, que quienes admiren como escultura la célebre Rueda de Duchamp nieguen el rango artístico al “muro utilitario” de Cook. Pero sin embargo no todos los que exploran en el mundo de la plástica reciben los elogios que Duchamp. ¿Habría que considerar entonces que sólo tendría valor el fragmento de muro de ladrillos ambulante si fuera Duchamp su autor? ¿O quizá si en vez de la ‘Rueda de bicicleta’ el artista francés hubiese escogido el ‘muro-móvil’, sería esta creación la que hoy veríamos en todos los libros de historia del arte? Esto último avaloraría la “Rueda de bicicleta” no en función de su mérito estético, sino de su oportunidad histórica. Y si así fuese, la moderna teoría de la relatividad irrumpiría con pleno derecho en el panorama de las artes plásticas.

**¿La definida y archidenunciada crisis del arte evidencia que actividades como la escultórica han agotado históricamente su potencial expresivo-comunicativo, o por el contrario descubre un error de planteamiento?**

**¿Tiene el antiquísimo arte de la escultura sentido en la sociedad actual, o ésta actúa con demasiada superficialidad para entender una actividad tan profunda que va perdiendo popularidad, convirtiéndose en elitista, marginal o iniciática de ritos cada vez más restringidos?**

**La presente Tesis afronta la resolución de estos interrogantes, desde el supuesto de que la actividad escultórica, el arte humano más antiguo, es a su vez el arte antiguo más humano, y que su ancestralidad no augura en modo alguno su caducidad, sino bien al contrario un futuro tan esplendoroso como su mágico origen, pues este trabajo enfoca la escultura como una manifestación que aparece con el hombre primitivo, no porque éste lo sea, sino porque la acción escultórica es inherente a la propia condición humana.**

El hecho de que el “arte escultórico” sea minoritario, en cuanto a su práctica y seguimiento, en este principio del Siglo XXI frente a los hegemónicos del cine o la música, no implica en modo alguno que la escultura no tenga relevancia en la actualidad. Es cierto que

44 “La genuina bicicleta hecha de pared”, *La Revista*, 30-9-1985. Este semanario publicaba la imagen de Cook sobre su vehículo, en su sección de curiosidades, como la extravagancia de turno de un excéntrico, trivializando e ironizando su acción con el siguiente comentario: “Este modelo de bicicleta es de múltiples aplicaciones: puede servir para los despistados que suelen caerse de este plácido medio de transporte, rompiendo así los elementos que lo componen. Con este revolucionario invento, nada de esto ocurre. Además, su aspecto de pared permite colocar, por ejemplo, un cuadro o un jarrón de flores. Pero si además de todo esto, resulta ser una obra de arte, a la que el autor añade un sombrero de cemento, podremos concretar que el ingenio de Patrick Cook es perfectamente inútil.”



Como también hallaría quienes, **en vez de aludir a noches oscuras o sombras nocturnas que avivaran el potencial del inconsciente humano, cantarían trágicamente a la “noche que noche nochera”,<sup>119</sup> sutilizando los perfiles de una sombra que, no obstante, afloraría con nitidez cuando fuera preciso conjurarla.<sup>120</sup>**

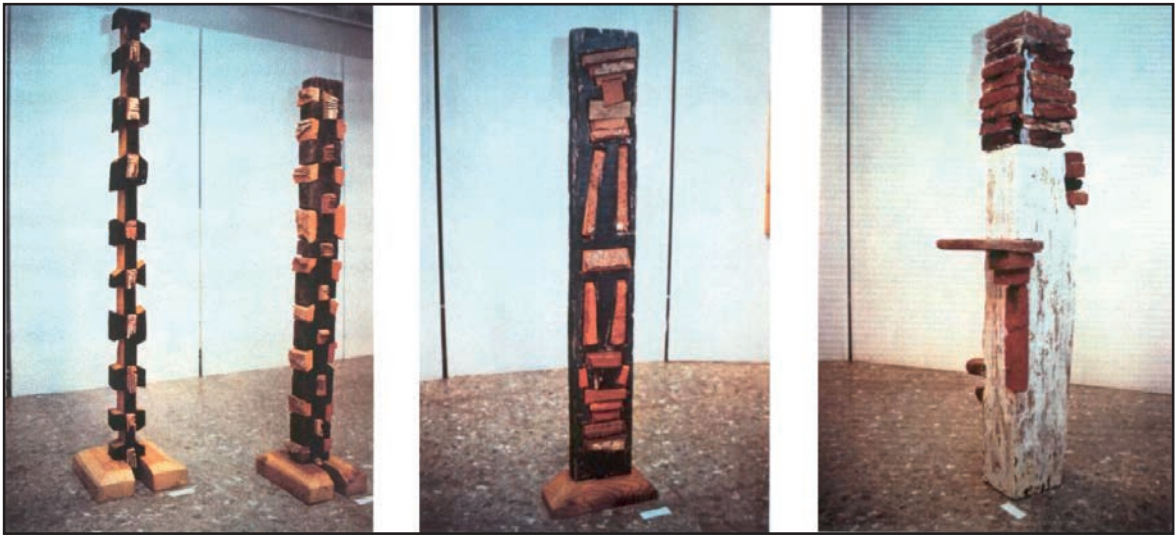
y hasta llega a significar cuerpo, al inclinarse hacia la tenebrosidad. En ‘Fábula y signo’, la mujer que decide asesinar se espiritualmente (“La otra”) es reemplazada por su cuerpo vacío, “la heredera sombra cómplice, / prueba rosa, azul o negra”. La “sombra pareja”, del poema “El inocente”, es “este negro trasunto de mi cuerpo”. Y en un ejemplo bastante complicado, “Tú vives siempre en tus actos”, el primer poema de ‘La voz a ti debida’, la sombra es un error, un alma, el poeta mismo, que amenaza el mundo radiante que la amada erige en torno de sí, día tras día.  
Es esencial que el lector de Salinas esté sensible al valor concedido a las palabras, para no perder los frecuentes ejemplos de ironía o de ambigüedad [...].  
(David L. Stixrude, en *Salinas*, op. cit., pp. 29-30).

Por mi parte, quiero añadir que la poética de Salinas también sabe hacerse *sombra* de la mística de Juan de la Cruz; pues su obra *Todo más claro*, cuya segunda parte tituló “En ansias inflamada”, es una auténtica lumbrada de “lámpara de arcilla” en la “noche oscura” del segundo, en la que se asiste al milagro del “Verbo” (título de la tercera parte del poema) que tanto se hace carne como palabra. Noche de “*Tinieblas, más tinieblas!* [...]”, en la que Salinas insiste en “*Avanzar en tinieblas, / claridades buscar / a ciegas* [...] / [...] *buscando claridad a través del misterio* [la sombra]”, frente a bocas de “innúmeras sombras calladas” que al enviarle (desde sus tumbas) “*Luces-palabras*”, “*Se ennegrecen, se desdoran*”, pero “*nunca se gastan*”, e iluminan su “*noche oscura*” con la voz de “*aquel doncel de Toledo, / corrientes aguas*” [primeras palabras de la canción de Nemoroso en la Égloga I de Garcilaso]; o la de “*aquel monje de la oscura noche del alma*” [Juan de la Cruz escapó de su celda, en Toledo, por una ventana junto a la cual, frente al puente de Alcántara, puede verse actualmente una inscripción de sus versos “*En una noche oscura / en ansias en amores inflamada* [...]”; o aquella voz que también partiera de la provincia de Toledo y, al plasmarse en el papel, nos regalara la conciliación *luz-sombra* más emblemática de la literatura española: Don Quijote y Sancho (cabe deducir que Don Quijote sería de la localidad de Miguel Esteban, o alguna otra próxima al Toboso). Su historia es contada por Cervantes mediante la “técnica del pergamino encontrado”: el escritor parte de su propia *sombra* literaria, el enigmático Cide Hamete Berengeli, a quien atribuye el manuscrito cuyo cartapacio dice encontrar en el Alcaná de Toledo (actualmente la zona de las Cuatro Calles), en el que se narran las andanzas de El Vizcaíno, y que un morisco aljamiado comienza a traducirle en el “patio” (claustro) de la catedral primada. Cervantes se forja otra *sombra* en el segundo capítulo de su novela, al incluirse a sí mismo en el relato en boca del personaje del cura. En cuanto a Toledo, mágica ciudad de *Luces* y *sombras*, no es por casualidad la caja de resonancia de estas voces invocadas por Salinas. Su magia ha impregnado esta Tesis escrita también en esta ciudad, y desde ella emitiré mis personales “conjuros” escultórico-presenciales que, en las páginas finales, se apoyarán en mi propia obra y experiencia. De momento, evoquemos a la Dulcinea refulgente, en la “Mancha-sombra” de Salinas; pues una “*Virgen radiante*” se eleva desde el interior de “*Una blancura indecisa*” en el horizonte. Luces y blancos se confunden con el pliego del poeta cuando alumbra una *sombra* (Demócrito: “palabra, *sombra* de obra”): “*Se inicia —ser o no ser— / la gran jugada: / en el papel amanece / una palabra*” (versos finales de Verbo, 3<sup>er</sup> poema de Todo más claro).

119 Noche en la que “los gitanos en sus fraguas forjaban soles y flechas”, en el Romance de la Guardia Civil española (en *Romancero Gitano*, 1924-1927), donde “*Por los espejos sollozan / bailarinas sin caderas. / Agua y sombra, sombra y agua / por Jerez de la Frontera* [los expertos interpretan estas bailarinas sin caderas, en la ensombrecida ciudad, como una prefiguración de la violencia que estaba a punto de desatarse en ella]. Lorca fue fusilado por la Guardia Civil de su *Romancero* (“*Los caballos negros son. / Las herraduras son negras...*”), durante la Guerra Civil española, en cuyos prolegómenos fue tan eficaz (y valiente) su magia umbrátil, que le acusaron de que la negra tinta de sus poemas había hecho más daño a los franquistas que las armas milicianas. los negros tricórnios sobre las blancas caras cadavéricas de los guardias (“*sobre las capas relucen / manchas de tinta y de cera*”) fueron temidos y odiados durante muchos años por los republicanos perdedores de la guerra Civil española.

120 En la poesía de Lorca, que rinde culto a la luna (“*diosa nocturna gitana*”), el concepto mágico de “*sombra*” se evidencia, incluso, en los versos en los que no se utiliza expresamente este término. No obstante, también se extiende la *sombra* por sus poemas, sin más camuflaje que el que le brindan los “*ángulos oscuros*” de la naturaleza interior y exterior del hombre:  
Paisaje: “[...] *Una bandada / de pájaros cautivos, / que mueven sus larguísimas / colas en lo sombrío.*”  
¡Ayl: “*El grito deja en el viento / una sombra de ciprés* [...]”  
Danza en el huerto de la petenera: “[...] *En la noche del huerto, / sus dientes de nácar, / escriben la sombra / quemada. // Y en la noche del huerto, / sus sombras se alargan, / y llegan hasta el cielo / moradas.*”  
Muerte de la petenera: “[...] *Largas sombras afiladas / vienen del turbio horizonte, / y el bordón de una guitarra / se rompe.*”  
Candil: “[...] *Cigüeña incandescente / pica desde su nido / a las sombras macizas, / y se asoma temblando / a los ojos redondos / del gitanillo muerto.*”  
Romance sonámbulo: “*Con la sombra en la cintura / ella sueña en su baranda, [...]*”  
Romance de la pena negra: “*Las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora, / cuando por el monte oscuro / baja Soledad Montoya. / Cobre amarillo, su carne, / huele a caballo y a sombra [...]*”  
San Rafael (Córdoba): “*Pero Córdoba no tiembla bajo el misterio confuso, / pues si la sombra levanta / la arquitectura del humo, / un pie de mármol afirma / su casto fulgor enjuto [...]*”.

sóamente los estrenos cinematográficos y los conciertos mediáticos arrastran hoy a las multitudes; también lo es que la masa ahora admira, incluso idolatra, a los grandes “divos” del cine y de la música en multitudes incomparables con los escasos seguidores del devenir artístico-escultórico. Solo pueden compararse tales movimientos de masas a los que produce un deporte internacionalizado como el fútbol, o bien la fenomenología religiosa. Ambos planos, el deporte y la religión, ya arrastran multitudes desde la antigüedad. Por el hemisferio derecho de esta tesis podemos saber que en estos ámbitos de glamour del cine o de la música mediáticos, incluso del

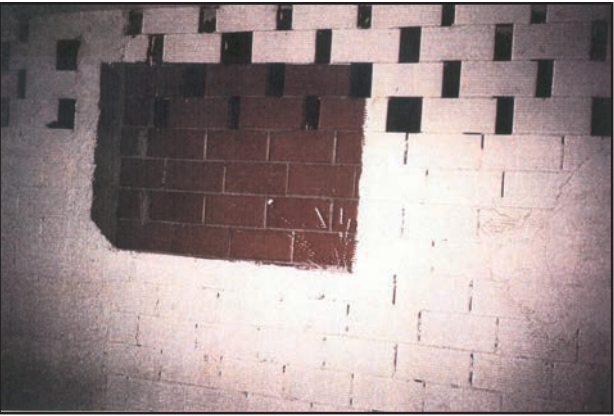


deporte y de la religión, **los grandes premios o las imágenes veneradas son esculturas, como son la kaaba o la primera piedra del Vaticano elementos sagrados, que actúan como ejes vitales de muchos millones de personas.**

Las figuras 74, 75 y 76 presentan esculturas de Juan Carlos Albarrán, joven escultor de Talavera de la Reina, que las expuso entre los meses de mayo y junio de 1992 en Toledo.<sup>45</sup> Los ladrillos, utilizados como materia escultórica, no contribuyen solamente al resultado final de

estas obras como medio expresivo, sino que el diseño global y el concepto escultórico de las mismas está absolutamente influido o inspirado por las características del objeto-ladrillo, y sus connotaciones de índole instrumental, artesanal, social, etc. Como en la obra de Wostan, no cabe hablar aquí, en rigor, de ladrillos sino de fragmentos de los mismos, aun cuando estos ejemplos son sumamente ilustrativos del aprovechamiento escultórico del objeto-ladrillo.

La figura 76 presenta una obra, en clara doble acepción, de Emilio Martínez expuesta en 1994 en una galería



45 Escuela de Artes. Toledo. 26 de mayo-10 de junio de 1992.

74, 75 y 76.

77.

Y encontraría un Lorca hechicero frente a un horizonte parpadeante, que serviría de límite entre lo físico y lo metafísico, asemejándose al muro tras el que eran transportadas las estatuas en la Caverna de Platón, buscando su *sombra* en la misma: “*Se ven desde las barandas, / por el monte, monte, monte, / mulos y sombras de mulos / cargados con girasoles. // Sus ojos en las umbrías / se empañan de inmensa noche.*”<sup>121</sup>

Se elevaría con el humo de las hogueras gitanas, mientras alrededor los hombres oscuros proyectaran su *sombra* colectiva a través del *cante jondo* emitido por el “brujo-cantaor”, del que Lorca dijera que “*cuando canta, celebra un solemne rito, saca las viejas esencias dormidas y las lanza al viento envueltas en su voz..., la raza se vale de él para dejar escapar su dolor y su historia verídica*”. Por lo que no es de extrañar que, en sus comentarios al *Poema del Cante Jondo*, Luis García Montero indique que “[...] *el cante jondo canta siempre en la noche. No tiene ni mañana ni tarde, ni montañas ni llanos. No tiene más que la noche, una noche ancha y profundamente estrellada. Y le sobra todo lo demás.*

*Es un canto sin paisaje y, por tanto, concentrado en sí mismo y terrible en medio de la sombra; lanza sus flechas de oro, que se clavan en nuestro corazón. En medio de la sombra es como un formidable arquero azul cuya aljaba no se agota jamás.*”<sup>122</sup>

Pero, seguramente, **las fórmulas magistrales más eficaces de “magia umbrátil”** las aprendería de Luis Cernuda, un poeta equilibrista entre lo transparente y lo umbrátil, lo ideal y lo corpóreo, al que inteligentemente bautizara Philip Silver como “*poeta ontológico*”.<sup>123</sup>

121 En este poema, en el que a continuación “*Un cielo de mulos blancos / cierra sus ojos de azogue / dando a la quieta penumbra / un final de corazones*”, puede observarse, en torno a una imagen religiosa (hablaremos de las esculturas sacralizadas y de la “sacralización” de la escultura), el doble juego de Lorca entre la realidad en que asienta un romance (presuntamente costumbrista), y una metarrealidad que se desentiende de fetiches como el San Miguel de la romería que describe (“*Arcángel domesticado*”, “*efebo de tres mil noches*”, etc), pero que aflora en sutilezas ambivalentes como la de un mágico contraluz. Por otra parte, aunque Lorca ironiza sobre el afectamiento barroco de la imagen (realizada en 1675 por Bernardo Francisco de Mora), la emplea como símbolo de una ciudad amada por él, Granada, como el arcángel San Rafael representará a Córdoba, y San Gabriel a Sevilla, en este tríptico poético del Romancero Gitano. Y esta simbolización contribuye a la “*desrealización*”, por mitificación, que lleva a cabo el poeta de las tres ciudades andaluzas, sobre las que despliega su metafísica poética. Las esculturas no son detalles que se suman a una descripción: como bien aclaró el propio Lorca cuando dijo, en su lectura del Romancero Gitano, que “*En el poema irrumpen de pronto los arcángeles que expresan las tres grandes andalucías*” (para más información pueden verse los comentarios a éstos poemas en García Lorca, Federico, *Poema del Cante Jondo / Romancero Gitano*, Madrid, Altaya (comentarios suscritos por la editorial, a partir de los autógrafos lorquianos, distintas publicaciones y, especialmente, los de Rafael Martínez Nadal), 1995, pp. 251-260).

122 García Montero, Luis, Apéndice: ‘El cante jondo. Primitivo canto andaluz’, en García Lorca, Federico, *Poema del cante jondo*, (“Austral”), Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 172.

123 Silver, Philip, “Cernuda, poeta ontológico”, como prólogo en Cernuda, Luis, *Antología poética*, 3ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1978, p. 8. El autor refiere que, ultimando ya su investigación doctoral sobre Cernuda (en 1960), encontró en la biblioteca Hispanic Society, de Nueva York, en la revista malagueña caracola, un poema de aquél que le era entonces totalmente desconocido, y que venía a ser “*pedra clave*” de la tesis de su Tesis. Este poema, Luna llena en Semana Santa, cuyo último verso es: “*Et in Arcadia Ego*”, que le habría de inspirar el título de su trabajo, le remitió a un artículo de Renato Poggioli (“The Oaten Flute”) y a un ensayo sobre iconografía de Panofsky ( en su libro *Meaning in the Visual Arts*), que le situaron en una disyuntiva: Mientras que inicialmente el lema expresaba que un yo (la muerte) también vivía en Arcadia, con el tiempo los artistas y humanistas optaron por un sentido contrario, que constituía una especie de “*testamento tautológico*” de un personaje femenino que, antes de “*morirse del todo*”, habría vivido intensamente, acogida por la naturaleza, y hasta “*muerto*” varias veces en brazos de amantes pastores. Y al encontrarse Philip con la *sombra* iconográfica de “*Et in Arcadia Ego*”, también se preguntó por la que pudiera ocultar su *presencia* en la poética de Cernuda: *Este es, desde luego, el título de mi tesis que luego pasó al libro publicado por Támesis, el significado, además, que yo entonces estaba capacitado para ver y apreciar... Pero, ¿y el otro significado, el sombrío? ¿No se ve también en el fondo de toda la poesía de Cernuda, sobre todo en la poesía a partir del contacto con Hölderlin, a partir de la Guerra Civil, la presencia o copresencia de la muerte? En una palabra, no eran Eros y Thanatos cara y cruz de la poesía de Cernuda desde el principio?* (Silver, P., en op. cit. pp. 9-10).

El autor se encuentra, pues, con la *sombra* de Cernuda, al final de una tesis en la que “*sólo veía —miento, sólo podía hablar de— el paraíso, el lado paradisiaco del tema pastoril en la poesía de Cernuda*”. La “*omnipresencia de lo pastoril*” se la explicaría ahora en función de la dialéctica Eros-Thanatos; dialéctica “*nada fortuita*” de este factor bucólico que recoge Cernuda, con la “*habilidad dialéctica*” que el género pastoril, desde Teócrito, oculta “*unas márgenes tenebrosas de ese caudal de literatura*”. Y como ejemplo del sorpresivo calado de lo pastoril en ámbitos sombríos, comenta “[...] *el comienzo de ese magnífico poema de ‘decreación’ que es el poema Cero, de Pedro Salinas, así como el raciocinio filosófico que, junto a lo erótico, está presente en la temática pastoril del Renacimiento.*→

madrileña.<sup>46</sup> Los ladrillos de este expresivo muro, esta vez enteros y conjugando lo funcional con lo estético, ejemplifican de forma inequívoca el modo de *presencia escultórica* al que se suma la diferenciación cromática para la creación de efectos que se corresponden con conceptos intelectuales complejos de conquista espacial.

Los vistos hasta ahora son sólo unos cuantos casos, de varios centenares detectados, en los que el objeto ladrillo, en distintos *modos de presencia* ya clasificados anteriormente, se integró en el tránsito del primer al segundo milenio en obras escultóricas; pero **son ya suficientes para entender que, en el nivel objetual, la escultura seguía articulando gran parte del discurso existencial humano.**

**En la vida cotidiana, ajena al pensamiento artístico puro, por otra parte, seguían siendo “objetos escultóricos” los que avaloraban cualquier gala artística, evento deportivo, homenaje, duelo, etc, en calidad de trofeos o esculturillas conmemorativas. Eran los célebres Óscar los que privilegiaban a las mejores películas, o copas, ensaladeras o demás formas reproducidas en metal las que representaban las victorias en los grandes acontecimientos deportivos; eran medallas con relieves de los dioses los talismanes que se colgaban del cuello millones de personas para llevarlos consigo. La sociedad seguía, siquiera subconscientemente, creyendo en la *magia presencial paleolítica, que la divinidad anida en milagrosas piedras naturales, cristales, o metales, es decir, cualquier materia consagrada por nuestros “brujos”. Éstos seguían siendo los artistas, artesanos o fabricantes de objetos, los que podían reproducir imágenes de significados más o menos elevados. Era la reproducción matérica la que aseguraba, como antaño, la presencia y la permanencia.*** Esta magia tan poderosa comenzó en el Paleolítico, y para que nuestra principal tesis formulada pueda asentarse y demostrarse sobre argumentos sólidos, pasemos a contemplar en la memoria más remota del arte, esta actividad que la articula a la que llamamos escultura, antes de seguir con ejemplos de aprovechamiento escultórico de piezas con ladrillos, algunas de las cuales volatilizan su materia, junto a piezas que juegan con el concepto de la inmaterial *sombra*, llegando a solidificarla en algunos casos. Este paso del ser al no ser, pero con significación escultórica tanto en lo tangible como en lo intangible, será conjuración presencial que atenderemos ya con un mismo lenguaje que integre la intuición artística del hemisferio derecho (páginas de la izquierda) con la reflexión histórica del izquierdo en estas páginas de la derecha.

1.5. EL ORIGEN MÁGICO DEL ARTE

El origen del arte está íntimamente ligado al del hombre mismo. El legado material que poseemos de nuestros antepasados prehistóricos, nos permite observar en sus más rudimentarios útiles la conjunción de los aspectos funcionales y estéticos.

46 Juana de Aizpuru. Madrid. “Dos Culturas”, 1993-1994. Emilio Martínez / Patrick Van Caekenbergh.



Y si la poesía de Salinas le sumiera en un discurso filosófico profundo sobre la realidad del ser humano, con Cernuda irrumpiría mágicamente en la *sombra* de dicha realidad (¿es realista nuestro concepto de lo real?).

Percibiría en *El viento de septiembre entre los chopos*, “*Un no sé qué, una sombra, / cuerpo de mi deseo, / arbórea dicha acaso / junto a un río tranquilo*” [...] y aunque no serían los “*arroyos taciturnos, / frágiles amoríos / como de sombra humana*” [...] podría vagar con el poeta entre Eros y Thanatos: “*Ávido aspiro sombra; / oigo un afán tan mío. / Canta, deseo, canta / la canción de mi dicha. / Altas sombras mortales: / vida, afán, canto os dejo. / Quiero anegar mi espíritu / hecho gloria amarilla*”.

También descubriría en Cernuda la más clara (más bien “sombria”) conciliación de una *sombra poética* con su espíritu daimónico, en poemas como *La gloria del poeta*<sup>124</sup>.

Miraría, con Cernuda, “*A las estatuas de los dioses* que suponían para sus adoradores presencias reales de los mismos” (en el hemisferio izquierdo de esta tesis puede comprobarse): “*En vosotros creían y vosotros existíais; / la vida no era un delirio sombrío*”.

Y ahora lloraría, con Cernuda, *A un poeta muerto* (F.G.L.) como lo haría un adepto en *sciamantía* a una *sombra* del Erebo: “*Si tu Ángel acude a la memoria, / sombras son estos hombres / que aún palpitan tras las malezas de la tierra; / la muerte se diría / más viva que la vida / porque tú estás con ella [...] / [...] igual todo prosigue, / como entonces, tan mágico, / que parece imposible / la sombra en que has caído. / Más un inmenso afán oculto advierte / que su ignoto aguijón tan sólo puede / aplacarse en nosotros con la muerte [...] / [...] Tenga tu sombra paz / busque otros valles [...]*”.

Si lloraran a un poeta romántico como Bécquer<sup>125</sup>, o A Larra, con unas violetas, sentirían que “*Aún se queja su alma vagamente, / el oscuro vacío de su vida. / Mas no pueden pesar sobre esa sombra / algunas violetas [...] / [...] Si la muerte apacigua / tu boca amarga de Dios insatisfecha, / acepta un don tan leve, sombra sentimental, / en esa paz que bajo la tierra te esperaba [...]*” (veremos, más adelante, **fórmulas de magia presencial de contacto entre materia inorgánica y materia orgánica, en el discurso estético-filosófico de la escultura contemporánea, en un encuentro sombra-luz entre lo primitivo y lo “primitivista”**).

En sus prácticas *sciamantísticas* con Cernuda, lograría un contacto real con lo *sombrío*, elevando con *Cordura* sentimientos y sensaciones pasados al plano *presente*; alegrías evocadas de un ayer que palpita bajo tierra, y “*llena*” una tarde en la que, “*como sombras, los cuervos / agudos, giran, pasan*”. Tarde de *Cordura* en la que intuye que “*Todo*

Cuando, más adelante, hablemos del escultor Alberto Sánchez, de cuya mano surgían “pastores como monolitos amenazantes” (así definidos por Miguel Hernández en 1935), estaremos ya en condiciones de aplicar este concepto literario en la escultura contemporánea, en la que el artista toledano, autor de obras como *Pastor de nubes*, tendrá mucho que decir al respecto.

124 Desde los primeros versos de encuentro con su *sombra* demoníaca (“Demonio, hermano mío, mi semejante [...]”), hasta la relatividad de los contrarios Eros y Thanatos “*Más no eres tú, / amor mío hecho eternidad, / quien deba reír de este sueño, de esta impotencia, de esta caída, / porque somos chispas de un mismo fuego / y un mismo soplo nos lanzó sobre las ondas tenebrosas* [en *A un poeta muerto*, donde “*Para el poeta la muerte es la victoria*,” con signo contrario, “*un viento demoníaco le impulsa por la vida*”] / de una extraña creación, donde los *hombres / se acaban como un fósforo al trepar los fatigosos años de sus vidas. / y la aceptación de su dualidad “Tu carne como la mía / desea tras el agua y el sol el roce de la sombra [...] / y de su propio destino “donde la muerte únicamente, / la muerte únicamente, / puede hacer resonar la melodía prometida*”, este poema es un claro ejemplo de conciliación “autodaimonizadora”, propia de los hombres sabios, aún a expensas de su aislamiento o incompreensión entre otros hombres (“*los seres con quienes me muero a solas*”), pagando profundidad con “saudade” (de éste término gallego, que no debe asimilarse con “morriña” y que, como el segundo, se halla “muy presente” en la obra de Rosalía, ya dijo Ramón Piñero que expresa el sentimiento de soledad ontológica del hombre (Cernuda: “poeta ontológico”), la sentimentalidad que al hombre le provoca su soledad existencial ante el Ser: Piñero, Ramón, “Significado metafísico da saudade”, en *Grial*, nº 1, 1951; extractado en Alonso Montero, op. cit., pp. 66-68: “Rosalía y la saudade” (aunque los textos manejados en este capítulo pertenecen a un artículo posterior en 7 ensayos sobre Rosalía, *Galaxia*, 1952). Hablaremos de este sentimiento en el ámbito escultórico cuando analicemos la metafísica de Oteiza y otros escultores en capítulos posteriores (H.I. 94)

En cuanto a la autodaimonización de Rosalía, esta se evidencia conforme su obra se libera de las traducciones cristianizantes que tanto ella, como otros poetas españoles sufrieran en su época. Baste leer *Los robles*, poema en el que los robles simbolizan realidades gallegas de urgente atención (para evitar su tala), en la primera edición (de “Santa Escolástica”) a cargo de Murguía, y en la segunda (v. Alonso Montero, op. cit., p. 106), en la que el manipulado verso 80 “*¿Por qué, aunque haya Dios, vence el infierno?*” revela su *sombra* profunda, menos tradicional de lo que quisiera Murguía: “*¿Por qué, ya que hay Dios, vence el infierno?*”.

125 Cernuda reconoce en su obra poética la profunda influencia de Bécquer, a quien consideraba un “*poeta raro en España*”, donde no existía tradición de la que pudiera partir. Sin embargo, aseveró que “*Toda la poesía moderna en lengua española viene de Bécquer; le es deudora de muchos de sus acentos [...]*”.

La admiración del ser humano hacia el entorno natural le induce a traspasar el ámbito meramente utilitario, incorporando a cuantos objetos elabora o manipula elementos ornamentales que nos demuestran que el “arte de la técnica” y la “técnica del arte” se asientan en una dinámica dual inherente al hombre, que le permite satisfacer al tiempo sus necesidades físicas y psicológicas. A estas segundas, cabe aplicarles el término “espirituales”, entendiéndolas como el conjunto de inquietudes en los órdenes estético y existencial: en la necesidad de goce artístico desde los planos sensorial e intelectual, así como en la angustia que generan en el hombre el envejecimiento, el dolor o el problema psicológico que le supone la muerte, ante los que necesita albergar resignación o esperanza.

En su intento de contactar con las fuerzas de la naturaleza o de acceder a un plano sobrenatural, el ser humano construye su pensamiento mágico, filosófico o científico, así como su sentimiento religioso.

**En su escalada del conocimiento intervienen la intuición, el análisis lógico-racional y la imaginación o, para quien las quiera aceptar como tales, las revelaciones de sus deidades.**

**Para el hombre primitivo no existían fronteras entre ciencia y arte, pues ambas actividades se enmarcaban en aquella que ya hemos definido desde el punto de vista antropológico como primordial; la que le impulsa al conocimiento de la realidad visible y la invisible, a la participación en el devenir natural circundante y a su interacción con el cosmogónico, que le inducen tanto al pensamiento lógico-práctico como al intuitivo-transcendente: la magia.**

Los ritos de los cazadores de espíritus y bisontes de antaño incluían elementos mágicoartísticos que constituyen la esencialidad del arte de la escultura, la pintura o la danza. De igual manera, la fabricación de objetos decorativos conllevaba técnicas de dominio de toda suerte de materiales a su alcance.

Ahora bien, la actual distinción entre ciencia y arte, que atiende al predominio propio de nuestra era del pensamiento científico sobre el de naturaleza mágica, parece desentenderse de la belleza intrínseca del quehacer científico a la vez que tiende a relegar al arte a lo meramente estético e, incluso, estilístico.

No se le pide a la ciencia sino rendimiento, aprovechamiento práctico, y si es posible barato, de cuantos progresos se realizan con costes cada vez mayores. Por su parte el arte a menudo pierde su afán de profundidad existencial y se convierte en mero espectáculo o divertimento que en la medida en que pasa de lo elitista a lo masivo resulta más rentable.

Hace ya mucho tiempo que dejamos de ver en las *sombras* a espíritus, considerándolas ya como reflejos de intercepción lumínica. Sólo la “magia del arte” nos hace estremecernos ante lo fantástico con proyecciones visuales sobre las pantallas de los cines (*audio* incorporado), evocadoras redacciones literarias, levantamiento de volúmenes escultóricos o arquitectónicos sugestivos, etc.

Pero dado que la evolución del pensamiento humano y nuestro conocimiento del universo se han remontado desde el mito hasta la demostración científica, es preciso definir bien los términos para

ha sido creado, como yo, de la sombra [...]”; tarde en la que “Por las sendas sombrías / se duele el viento ahora / como alma aislada en lucha. / La noche será breve”. Breve, sí, pero intensa, como la que Cernuda le invitaría a dormir junto a Lázaro, para luego superar la “pereza de la muerte”,<sup>126</sup> Adivinaría en la sombra la “fuerza oculta [daimónica] del otro amor” (*Jardín antiguo*); y frente a “quienes aman los cuerpos / y las almas aman. / Hay también los enamorados de las sombras” (*El ruiseñor sobre la piedra* -título análogo en sentido a la figura de las violetas sobre la losa, en *Las nubes*, 1937-1940), quizá porque la “luz sin sombras” es la idea de la eternidad (*ibidem*). Con lo que comprendería que son entonces los poetas quienes se enamoran de la sombra: “Oh Dios. Tú que nos has hecho / para morir, ¿por qué nos infundiste / la sed de eternidad, que hace al poeta? / ¿Puedes dejar así, siglo tras siglo, / caer como vilanos que deshace un soplo / los hijos de la luz en la tiniebla avara? [la “postrera sombra”]” (*Las ruinas*, en *Como quien espera el alba*, 1941-1944). También querría, por ello, que le amaran a él en idénticos términos: “Ámame con nostalgia, como a una sombra, como yo he amado la verdad del poeta bajo nombres ya idos” (*A un poeta futuro*, en *Como quien espera el Alba*). Cernuda, “poeta de la sombra”, le brindaría, en *Cuatro poemas a una sombra* (de *Vivir sin estar viviendo*, 1944-1949), **claves para escudriñar las sombras de las esculturas que desfilan en el interior de la Caverna de Platón**. Pero éstas, en vez de resolverle el dilema de la luz y de la sombra, le revelarían que las sombras son de tinta de la pluma del poeta, tomada del “ala inmóvil” sobre cuya eternidad, el tiempo hiciera de su vida el “centro cordial del mundo” (“lleno de la presencia y la figura amada” / v. l. *La ventana*, versos 4-10). Con lo que habría de decidir después cuál de las distintas realidades sería “verdadera”. También le haría cavilar sobre la fugacidad de su vida desde la inconsistencia ontológica de *La sombra*<sup>127</sup> propia.

126 En realidad es la propia magia umbrátil del poeta la que resucita con palabras-sombra a las sombras mudas y enterradas (la “tierra a mí ajena, estos cuerpos ajenos” es la “sombra” de la que todo se crea; en *Cordura*). Y es el eco de las mágicas palabras del poeta, que busca lo transcendente, el que despierta al Lázaro-Prometeo-Cernuda: “[...] Quise cerrar los ojos, / buscar la vasta sombra, / la tiniebla primaria / que su veneno esconde bajo el mundo / lavando de vergüenzas la memoria. / Cuando un alma doliente en mis entrañas / gritó, por las oscuras galerías / del cuerpo, agria, desencajada, / Hasta chocar contra el muro de los huesos / y levantar mareas febriles por la sangre / Aquel que su mano sostenía / la lámpara [¿de arcilla?] testigo del milagro, / mató brusco la llama, porque ya el día estaba con nosotros. / Una rápida sombra sobrevino. / Entonces, hondos bajo una frente, vi unos ojos / llenos de compasión, y hallé temblando un alma / donde mi alma se copiaba inmensa [alma-sombra...].” (Lázaro; en *De las nubes*, 1937-1940). Otras veces es el demonio quien introduce al hombre en la “noche oscura” (más daimónica que demoniaca), despertándole del en-sueño poético: la “sombra inútil” de la realidad, y le dice “álzate y ve [como le dijeran a Lázaro], aunque aquí nada esperes”: Demonio: *Vive la madrugada Cobra tu señorío. / Percibe la existencia de tu color puro. / Ahora el alma es oscura, y los ojos no hallan / sino tiniebla en torno. Es ésta la hora cierta / para hablar de la vida, la vida tan amada. / Si al Dios de quien es obra le reprochas / que te la diera limitada en muerte, / su don en sueños no malgastes. Hombre, despierta. / Hombre: Entre los brazos de mi sueño estaba / aprendiendo a morir. ¿Por qué me acuerdas? / ¿Te inspira acaso envidia el sueño humano? / Amo más que la vida este sosiego a solas, / y tú me arrancas de él, para volverme / al carnaval de las sombras / [...] D: No sólo forja el hombre a imagen propia / su Dios, aún más se le asemeja su Demonio / [...] H: Me hieres en el centro más profundo, / pues conoces que el hombre no tolera / estar vivo sin más: como en un juego trágico / necesita apostar su vida en algo, / algo de que alza un ídolo, aunque con barro sea, / y antes que confesar su engaño quiere muerte. / Mi engaño era inocente, y a nadie arruinaba / excepto a mí, aunque a veces yo mismo lo veía. / D: Siento esta noche nostalgia de otras vidas. / Quisiera ser el hombre común de alma letárgica / que extrae de la moneda beneficio, / deja semilla en la mujer legítima, / [recuérdese que a Eva le precedió su sombra Lilith, que fuera amante de Adán antes de convertirse en demonio de fuego y viento, y esparcir la pasión por el mundo] / sumisión cosechando con la prole, [analizaremos las analogías de la multiplicación genética, tenida por mágica por nuestros ancestros, y el acto ritual de fabricación de “sombras humanas escultóricas”] / [...] H: [...] ¿Quien evadió jamás a su destino? / El mío fue explorar esta extraña comarca, / contigo siempre a zaga, subrayando / con tu sarcasmo mi dolor [encuentro con la sombra] / [...] D: Después de todo, ¿quien te dice que no sea / tu Dios, no tu demonio, el que te habla? [relatividad de los extremos de la dualidad humana] / amigo ya no tienes sino es éste / que te incita y despierta, padeciendo contigo. / Mas mira cómo el alba a la ventana / te convoca a vivir sin ganas otro día. / Pues el mundo no aprueba al desdichado, / recuerda la sonrisa y, como aquel que aguarda, / álzate y ve, aunque aquí nada esperes.*

127 Este poema, *La sombra*, también está incluido en el libro *Vivir sin estar viviendo*, cuyo título y temática constituyen una *sombra* del “vivo sin vivir en mí” de los místicos. Quienes creen los fundamentos de la mística religiosa no han de ver en *La sombra* de Cernuda, lógicamente, sino pesimismo típicamente ateo; sin embargo, quienes se encuentran con Cernuda desde el discurso racional, pero no intrínsecamente materialista, entran en un laberinto de ideas que supone una vía de profundo autoconocimiento. En ella, el poeta se limita a plantear preguntas que cada cual ha de responderse a su manera, y construirse su propio código ontológico.→

referirnos a los orígenes del arte, pues si traducimos la naturaleza del arte primitivo desde los mismos parámetros con los que atendemos al actual, podemos desvirtuar el análisis de la actividad escultórica tal y como lo hemos planteado. En este sentido, son muy ilustrativas las palabras de José Miguel de Barandiarán cuando, desde la antigua sentencia “*nosce teipsum*” (conócete a ti mismo), y recordando que Alber Grenier había presentado una colección de sus estudios en base a este pensamiento, respondía a aquél en la introducción de su trabajo sobre *Los hombres prehistóricos de Vizcaya*: Conocer nuestro pueblo, aun en la presente etapa de su historia, es, desde luego, discernir sus orígenes y el desarrollo subsiguiente. Porque el presente tiene sus raíces en el pasado y se halla, en gran parte, dominado por él. Debíamos conocer, por lo tanto, el proceso histórico de nuestro pueblo, lo que equivale a decir que debíamos representarnos lo más fielmente posible la vida de nuestros antepasados, empe-zando, naturalmente, por los prehistóricos, que llenan casi todo el tiempo que lleva de vida el género humano.<sup>47</sup> **Extendiendo el concepto de “nuestro pueblo” al conjunto de la Humanidad, y dando en su trayecto la importancia que requiere al hecho de que lo que se ha venido a llamar historia es un mero par-padeo de tiempo frente a nuestra mirada prehistórica, puede en-tenderse mejor que sean necesarias las claves ancestrales para la decodificación de nuestros modos culturales actuales. Hemos de aclarar si al decir “arte primitivo” hablamos de arte má-gico, ya sea propiciatorio o destructivo, o bien de “arte por el arte”; del juego estético-filosófico al que parece haber quedado reducido en nuestra cultura del espectáculo y del “usar y tirar”, de igual ma-nera que a partir del xviii la Filosofía, compendio de todo el saber científico, quedara reducida a la especulación metafísica hasta ser rescatada por algunos de nuestros filósofos contemporáneos. El origen del arte, considerado desde la práctica mágica, tenemos que buscarlo entonces mucho antes de que los “brujos cazadores de espíritus” de Altamira realizaran la llamada *Capilla Sixtina del arte prehistórico*. Pero al hacerlo topamos con la dificultad de que, a medida que re-trocedemos en el tiempo, el legado artístico se hace más escaso y enigmático. Las piezas escultóricas son las que consiguen “hablarnos” desde más distancia dada la perdurabilidad que les brindan soportes como las pie-dras o los huesos. Pero nada obliga a pensar que antes del empleo de estos materiales no existiese actividad artística. Bien al contrario, con-siderando que los últimos descubrimientos antropológicos confirman al continente africano como la “cuna” de la humanidad, la caducidad de los materiales con que los aborígenes de África han practicado desde tiempo inmemorial el “arte de la magia” o la “magia del arte” (madera, pieles, cortezas, etc.), y el hecho de que otras manifestaciones**

47 Barandiarán, José Miguel de/González Echegaray, Joaquín/San Valero Aparisi, Julián, *El Hombre Prehistórico y el Arte Rupestre* en España, Junta de Cultura de Vizcaya, Bilbao, 1962, pág. 9.



Nuestro intérprete de *sombras* encontraría en los versos de Cernuda un dilema metafísico velado por la *sombra* del amor, como en *Sombra de mí* (de *Con las horas contadas*, 1950-1956), o de cualquier otro sentimiento y situación objeto de sus poemas, en los que la *omnipresencia* y la eficacia invocadora de *la sombra* no dejan lugar a dudas sobre la maestría del poeta en magia umbrátil<sup>128</sup>. Cada vez le atraerían más los versos umbrátiles de los poetas contemporáneos, en los que hallaría las **claves últimas de su angustia existencial**. Aplaudiría, por ejemplo, a José Hierro<sup>129</sup> cuando recibiera el premio Cervantes cuatro años antes de que, al *“andar por la tierra cumplida de sombra”*, sintiera en su boca la boca glacial de la muerte (Apagamos la manos) y se diluyera con su *sombra*, la que ni podía detenerle ni apresurarle, la que le veía ciego sin poder guiarle (Sombra). El poeta, en su poema Amanecer, ya le habría invitado a imaginar una estrella que, *“a la noche del mar”*, aún flotaba en las aguas llevada por la corriente río abajo cuando *“... la mágica música errante en la sombra se apagó, sin dolor, en el fresco silencio silvestre”*. Hierro le haría pensar, *“[...] que el alma comienza a caerse / [...] / maravilloso silencio que pone en las tuyas su mano evidente. / Piensa sólo un instante que has roto los diques y flotas sin tiempo en la noche, que eres carne de sombra, recuerdo de sombra; que sombra tan sólo te envuelve”*. También le enseñaría a obrar un alquímico *“prodigio”* con el que proclamarse, ante la fugacidad del

Por último, los artistas que lean a Cernuda desde la intuición, no necesariamente contraria a la reflexión (toda vez que la complementa), se encontrarán ante un tarot, cuyos arcanos resumen el complejo contexto vital-conceptual desarrollado por el hombre sobre la realidad y el deseo; binomio que traducido a la filosofía se convierte en inmanente-transcendente; a la religión, en humano-divino; a la psicología, en consciente-inconsciente, etc. Si dicho tarot es luego utilizado para la meditación sobre el hombre y el cosmos (este fue, en realidad, su origen), para la adivinación, como fuente de inspiración estética e, incluso, como simple juego, es cuestión que cada cual decide; y no siempre tiene que decidir lo mismo.

128 Entre los numerosos poemas de Cernuda en los que aparece "sombra", se evidencia con facilidad la polisémica del término (además de los ya citados) en los siguientes:  
La fuente: "[...] y son, bajo la sombra naciente de la tarde / misterios junto al vano rumor de los efímeros. / [...] forma de lo que huye de la luz a la sombra, / confusión de la muerte resuelta en melodía."  
La familia: "Que a esas sombras remotas no perturbe / en los limbos finales de la nada / tu memoria como un remordimiento".  
El andaluz: "Sombra hecha de luz, / que templando repele, / es fuego con nieve el andaluz".  
Los espinos: "Antes que la sombra caiga, / aprende cómo es la dicha / ante los espinos blancos [...]."  
Amando en el tiempo: "Nueva como lo fuese al primer hombre, / que cayó con su amor del paraíso, / cuando viera, su cielo ya vencido / por sombras, decaer el cuerpo amado."  
Río vespertino: "[...] el fruto deseado amarga ahora / y un círculo de sombra encierra el día. / [...] fe, contra razón, es algo ciego, sombra del pensamiento aquietadora [...]."  
Vereda del cuco: "[...] la lucha con la sombra profunda de la tierra [...]."  
El amigo: "Es grato errar afuera, / ir con tu sombra, recordando / lo pasado tan cerca en lo presente, / crecida ya su flor sin tiempo. / ¿Es ésta soledad si así está llena?".  
La escarcha: "Dirías que el amor, luz de día en estío, / luego es sombra desconsolada / sobre unos campos transitorios [...]."  
El fuego: "Por tierra está aquel chopo, / la sombra que a tu lado contemplabas [...]."  
El retraído: "[...] donde a la luz más bella hace la sombra [...]."  
El éxtasis: "[...] fundirá en una sombra nuestras sombras"  
Nocturno yanqui: "La lámpara y la cortina / al pueblo en su sombra excluyen. / Sueña ahora, / si puedes, si te contentas / con sueños, cuando te faltan / realidades. / [...] Lo mejor que has sido, diste, / lo mejor de tu existencia, / a una sombra [...]."  
Nochebuena cincuenta y una: "Ha nacido. El frío, / la sombra, la muerte, / todo el desamparo / humano es su suerte."  
La vida: "Pero también tú te pones / lo mismo que el sol, y crecen / en torno mío las sombras / de soledad, vejez, muerte."  
Precio de un cuerpo: "El da el motivo, / lo diste tú, porque tú existes / afuera como sombra de algo, / una sombra perfecta / de aquel afán, que es del amante, mío."  
Luis de Baviera escuchando Lohengrin: "Sombras la sala de auditorio nulo. / En el palco real un elfo sólo asiste / al festejo del cual razón parece dar y enigma: / negro pelo, ojos sombríos que contemplan / la gruta luminosa, en pasmo friolento esculpido [...] / las sombras de sus sueños para él eran la verdad de la vida".  
Tiempo de vivir, tiempo de dormir: "Encanto de estar vivo, el hombre / sólo siente en raros momentos / y aún necesita compartirlos / para aprender la sombra, el sueño."  
En las poesías de Cernuda resulta difícil eludir la "sombra", e imposible no hallar una figura poética que la sustituya en funciones, y con la que se articule, frente a la noción de lo Absoluto, la dialéctica realidad-deseo, eje principal de su obra.

129 José Hierro Real (Madrid, 3 de abril de 1922 - Madrid, 21 de diciembre de 2002), conocido como José Hierro o Pepe Hierro, fue un gran poeta español, perteneciente a la llamada "primera generación de la posguerra", adscrito a la poesía desarraigada o existencial. Publicó en las revistas Espadaña y Garcilaso.

mágicoartísticas como la danza o el canto no dejen “huellas” visibles, **inducen a pensar que el arte mágico acompaña al ser humano desde su remoto origen. En el momento en que nuestro más antiguo antepasado plasmara, para su asombro, su propia huella en arcilla blanda o arena y vol-viese a grabarla intencionadamente en distintas posiciones, o cuando jugara con su propia sombra a delimitar sobre el terreno o la pared de una cueva las más sorprendivas siluetas, o profiriera gri-tos, entonara cantos o danzara frente al sol, nació el arte como magia representativa e interpretativa. Estos gestos son de esencial importancia en nuestro discurso, pues será el registro permanente de la huella el que propicie el arte objetual, la línea de fabricación de volúmenes significantes, mientras que la plasmación momen-tánea de la sombra aventará el arte de acción ritualizada.**

Para el análisis de los iniciales procesos mágicoartísticos, no podemos, obviamente, esperar del continente africano, cuna de nuestra civili-zación, culturas megalíticas de pueblos que habitaron los desiertos y para los que la dureza de la piedra hubiera sido un privilegio. Como bien se apunta al respecto en el volumen que dedica al arte prehistórico la *Historia del Arte* de la editorial Salvat al enfocar los orí-genes del arte, tenemos ejemplos recientes muy significativos de que gran parte de los soportes han sido destruidos por el tiempo, cuando no están aún por descubrir:

*Los pueblos, casi extinguidos, que se encontraban todavía en la Edad de la Piedra sólo hace algunos decenios, como es el caso de algunas tribus residuales del Alto Amazonas o de la Tierra de Arnheim, en Aus-tralia, nos muestran ese arte sobre soportes perecederos.*<sup>48</sup>

Esta observación coincide con la línea de pensamiento del eminente antropólogo y prehistoriador André Leroi-Gourhan cuando cuestio-naba, en la década de los cincuenta, la seguridad con que puede re-lacionarse con los tiempos paleolíticos el arte “primitivo” encontrado en las diversas regiones del mundo:

*América no ha proporcionado nada hasta el presente, Oceanía tam-poco. En toda el área asiática, un solo punto, en las cercanías del lago Baikal, ha facilitado obras de arte mobiliar. Quedan pues África y Eu-ropa. África posee pocas obras prehistóricas de este género, pero cuenta con millares de frescos y de grabados en la roca. Desde el Atlas al Hoggar, del Hoggar al Sudán, hasta Rodesia y El Cabo, las paredes de los abrigos rocosos conservan los más fascinantes desfiles de ele-fantes, jirafas, cazadores y bailarines. ¿Son paleolíticas, en el sentido que hemos adoptado, las más antiguas de estas representaciones? Es probable, pero aún falta determinarlo con precisión y si bien se puede hablar con seguridad de un arte prehistórico africano, sólo a título de hipótesis cabe asignarle el carácter de paleolítico.*<sup>49</sup>

48 Arola, Rita, (al cuidado de la edición, coordinando a 37 autores), *Arte Prehistórico*, “His-toria del Arte” (Vol. 1), Barcelona, Salvat Editores, S.A., 1991, pág. 4.

49 Leroi-Gourhan, André, *Prehistoria del Arte Occidental*, “El Arte y las Grandes Civiliza-ciones 1”, Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 1987, pág. 4.  
Primera edición española de la colección creada y dirigida por Lucien Mazenod (París, 1956, materializando un proyecto concebido en 1947 por el autor y el editor).

ser humano, “vencedor de la muerte”.<sup>130</sup> Leería, como mejor despedida de Hierro, versos de su poema ‘Armonía’:

*¿Quién se olvida que es cuna y tumba, día  
Y noche, honda raíz y muerte hasta los bordes?*<sup>131</sup>

Y cuando el poeta fuera ya ‘Materia de sombras’, repasaría la compilación de su obra *Guardados en la sombra* que se editara en 2002, el año de su muerte.<sup>132</sup> Llegaría a entender que la poesía es, en definitiva, *sombra* mágica de una realidad en la que lo evidente camufla lo profundo, siendo la belleza el mejor tratamiento paliativo contra el vértigo de la muerte. **En esta realidad, en la que nada quedará de nosotros y que, más que habitarla, la atravesamos como estrellas fugaces, nuestra sombra es efímera.** Así nos lo recuerdan los versos de Andrés Sánchez Robaina: “*Sólo tu sombra / pesa menos que tú / sobre la tierra. / Aún menos que tu sombra / nuestro paso en el polvo*”.<sup>133</sup>

### 1.8 ESCENA UMBRÁTIL

La fugacidad de nuestra existencia, la intranscendencia de nuestras historias individuales, le harían recordar a nuestro analista de *sombras* las cavernas de nuestros antepasados, y sus rituales de representación, sumando todas sus *sombras* en una a la que venerar como dios/a o sumergiéndolas en la gran *sombra* de la que todo emerge, que constituía el propio santuario. Cuando se viera frente a un escenario teatral, igualmente asociaría con la caverna platónica la disposición del público asistiendo a oscuras a un luminoso espectáculo de danza, de teatro, o a un concierto en los que una buena puesta en escena puede sumir a las personas en estados que van desde la ansiedad hasta la plenitud, desde una profunda tristeza hasta la alegría más desbordante. Los danzantes, actores o cantantes desplegarían sus artes interpretativas ante una *sombra* emisora de múltiples miradas, oscura y silenciosa pero atenta y vibrante, absorta con la simulación clásica de situaciones humanas ficticias, o bien interactuarían con el público mediante fórmulas contemporáneas de acercamiento e intercambio en tiempo real.

Recorrería, ya a la carrera, la evolución del espacio escénico a través del tiempo y de la geografía. Advertiría que los santuarios ancestrales de conjuración de *sombra* se convirtieron con el tiempo en catedrales, museos, galerías, teatros o cines en la medida en que la magia primitiva se desglosaba en religión, ciencia y arte. Sabría vislumbrar como rituales de existencia y de supervivencia, como *conjuros umbrátiles*, tanto la dinámica de las *sombras chinescas* antiguas como espectáculos contemporáneos en los que el hombre se enfrenta a la *sombra*.<sup>134</sup>

Se admiraría de que la magia umbrátil paleolítica, hubiera atravesado milenios enteros y se practicara con la misma persistencia... y eficacia.

<sup>130</sup> Hierro, José, *Agenda*, 1991.

<sup>131</sup> De Quinta del 42, 1952.

<sup>132</sup> Estos poemas de Hierro no publicados en vida del autor, prendieron otra tea luminosa para toda su generación, una vez los rescatara para todos Luce López-Baralt: Hierro, José. *Guardados en la sombra*, Edición de Luce López-Baralt. Cátedra. Madrid, 2002. En reseña sobre esta compilación: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Guardados-en-la-sombra/5646>) Jaime Siles aseveró que “*Guardados en la sombra da cuenta del Hierro testimonial y del Hierro cuentista, autor teatral y poeta, al tiempo que traza una historia muy íntima pero muy iluminadora de uno de los períodos más interesantes y oscuros de nuestra posguerra*” (Edición impresa: 24-10-2002). Ciertamente, este libro aportó información indispensable para comprender la poesía de la postguerra civil española.

Para Siles, su interés mayor radica en “[...] *darnos a conocer el pensamiento poético y estético de su autor, su preocupación moral y lingüística, y su concepto de la escritura, de la composición y del poema*”.

<sup>133</sup> Sánchez Robayna, *La sombra y la apariencia*, Tusquets, Barcelona, 2010. Este autor señala en uno de sus ensayos que la palabra poética es “*el supremo testimonio espiritual de una reconciliación del hombre consigo mismo y con la muerte*”.

<sup>134</sup> Resulta proverbial, al caso, un video chino asequible en <http://www.youtube.com/watch?v=OMOI9MXiF70>. También son ilustrativos de la supervivencia del antiguo espectáculo de *sombras chinescas* en la actualidad las actuaciones del Shadow Theatre Group, alguna muy meritoria recogida en el programa “Tú sí que vales” de la televisión británica: <http://www.youtube.com/watch?v=u2527FINMi0>.

Aun cuando Leroi-Gourhan preconizaba con acierto nuevos descubrimientos, destacaba la innegable exclusiva de Europa en el arte de una antigüedad superior a diez mil años. Lo cierto es que, a pesar del tiempo transcurrido y los recientes hallazgos, el legado prehistórico del Próximo Oriente, China o África sigue siendo prácticamente inexistente y difícil de situar cronológicamente frente al europeo; mientras que los escasos y dispersos testimonios de Bélgica, Alemania, Europa Central, Rusia e Italia mantienen el carácter marginal y periférico que el autor les atribuía ante la “mancha coherente” que suponen los descubrimientos habidos en la zona perimediterránea del Viejo Mundo, con centro indiscutido en el Sur de Francia y Norte de España.

Las dos circunstancias que, a juicio de Leroi-Gourhan, permitieron la conservación hasta nuestros días del arte paleolítico del área franco-cantábrica, son el hecho de que nuestros antepasados decorasen huesos y piedras blandas, y que emplazaran parte de dichas obras en el fondo de cavernas.

**Atendiendo a la caducidad de los elementos que emplea el mundo primitivo reciente (representado en los museos de etnografía), el prehistoriador expresaba su certeza de que han existido otros centros de arte paleolítico y que causas materiales harán que los ignoremos quizás indefinidamente:**

[...] *observaremos que la mayoría de las obras artísticas tienen como materia base la madera, la piel, las plumas o los tejidos, materiales que se deshacen muy pronto después de ser abandonados a la intemperie mientras que los objetos decorados en hueso, marfil o piedra, salvo en las grandes civilizaciones, son proporcionalmente poco numerosos y por lo general modestos.*<sup>50</sup>

El autor señalaba la labor de sesenta años de investigación de los etnólogos, acerca del arte del dibujo sobre la arena, los adornos de plumas y los gestos teatrales, carentes todos de “huella arqueológica”, de los australianos, cuyo trasfondo es un sistema religioso complejo que aplicó por analogía en los paleolíticos francocantábricos.

Homologando términos con Leroi-Gourhan, aunque su discurso a lo largo de la obra reseñada distingue el pensamiento o sentimiento mágico del religioso-simbólico, este último se asienta en el concepto paleolítico del principio masculino y femenino, las nociones de fertilidad y procreación, etc. que rigen el mundo mental del prehistórico. Estamos, por tanto, ante una concepción religiosa, y una ritualización de la misma, que parte de lo natural a lo sobrenatural, y no viceversa, por medio de la que las modernas religiones definen como revelación divina. Si se entiende la magia, tal y como reza la principal acepción de los diccionarios, como el arte o la ciencia que por medio de ciertos actos o palabras, o con la intervención de espíritus u otras fuerzas, busca efectos o fenómenos extraordinarios, contrarios a las leyes naturales, los ritos paleolíticos participan tanto del carácter religioso arcaico como del mágico.

Por otra parte, la llamada magia natural, que mediante causas naturales logra efectos extraordinarios que parecen sobrenaturales, se acerca

<sup>50</sup> Leroi-Gurhan, André, op. cit., pág. 5.



## 1.9 DANZA UMBRÁTIL

Es esta posibilidad humana de conjugar el sueño con la realidad, de invocar desde la sombra al cuerpo expuesto a la luz, lo que permite que se hermanen artistas de la escena como Juan Carlos García, director de Lanónima Imperial, una de las compañías de danza contemporánea más prestigiosas de España, y artistas multimedia como Paloma Navares, cuyo curriculum incluye la performance, el vídeo, la fotografía y las instalaciones:

Este diálogo dio como resultado la obra 'Cuerpo de Sombra y Luz',<sup>135</sup> con coreografía de Juan Carlos y escenografía de Paloma. Un trabajo de ensamblaje que la artista de Burgos define como duro "porque él ha tenido que establecer un diálogo entre la imagen estática y la dinámica. Se ha jugado con los contrastes blanco y negro, pasado y presente". [...]



Con un ambiente impregnado de un color cobre, aparecían el resto de bailarines para, a continuación, descubrirse en una pantalla gigante panteras que iban y venían. O cuando Laura se marcó un solo mientras su cuerpo se proyectaba en una tela gigante... O cuando el bailarín se veía bailando a sí mismo en una gran pantalla mientras su movimiento incidía en otro bailarín<sup>136</sup> (Fig. 37).

Nuestro explorador encontraría en la danza un medio ideal para conectar la mente y el cuerpo con el tiempo y el espacio; cuanto de mutable e inmutable advirtiera en lo humano, podría expresarlo mediante el movimiento y la congelación del mismo. Su físico sería entonces una estatua animada articulando el espacio con la mejor de las complicidades, el arte del tiempo: la música.

Se interesaría por la implicación de la danza en instalaciones escultóricas asistidas con tecnología como las "Antropofonías" de José Antonio Orts, en las que este artista combina distintos lenguajes artísticos, uniéndolos en una sola propuesta conceptual.

Con motivo de su participación en la Bienal de Valencia en septiembre/octubre de 2001, Vicente Jarque comentaba estas instalaciones en las que este artista de Meliana utilizaba unos "artilugios de su invención en los que unos pequeños receptores de luz, conectados a unos altavoces y unos tubos a la manera de los de los órganos, transforman en sonidos las oscilaciones luminosas producidas por los espectadores, generando así un espacio sonoro cambiante en donde se combinan el azar de los movimientos de los cuerpos con la

exactitud de los sonidos con que son correspondidos".<sup>137</sup> Obviamente, aquí el sonido se hacía sombra del movimiento.

Con respecto a esta intervención en la citada Bienal, el crítico valoraba que Orts incorporaba la música y la danza:

[...] ya no son sólo los espectadores los que motivan el sonido, sino que es un grupo de seis bailarines el que, provisto de una especie de trajes emisores de luz a través de las manos, y captores de luz en la garganta, van ejecutando con sus complicadas evoluciones y sus gestos una partitura, una música que responde inmediatamente a los movimientos del cuerpo, sencillamente porque son éstos los que la producen en la misma medida en que generan la luz a la que se han hechos sensibles los distintos elementos de la instalación.<sup>138</sup>

<sup>135</sup> Representada por Lanónima Imperial, en julio de 1998, en el Mercat de les Flors, de Barcelona.

<sup>136</sup> García, Anna, "El peso del Cuerpo", Escenarios, El País de las Tentaciones, p. 28, El País (Madrid), 10-7-1998.

<sup>137</sup> Jarque, Vicente, "La comunicación entre las artes", suplem. Babelia (p. 29), en El País, 29-9-2001.

<sup>138</sup> Jarque, V. op. cit.

a la noción de milagro para los creyentes de las religiones actuales, cuyas divinidades no precisan saltarse un orden creado por sí mismas para lograr alteraciones contradictorias con su omnipotencia.

El primer supuesto, considerado desde las vertientes mágica o religiosa, escapa a la lógica racional y al empirismo científico reinante.

El segundo, por su parte, nos coloca ante un plano de mera manipulación en el que, bien un mago o un sacerdote, aprovechan conocimientos científicos para, mediante efectos sorprendidos o persuasorios, embaucar a un colectivo.

Como no cabe salvo especular en el factor intencional del *homo* paleolítico, no podemos determinar con absoluta veracidad sus procesos de divinización de los elementos o agentes naturales, ni la concepción de deidades personales exentas de primarios panteísmos; y habida cuenta de que, incluso en la sociedad actual, los ritos religiosos aparecen impregnados de fetichismo, animismo, superstición y multitud de rasgos heredados de la antigua magia, no separaremos en el prehistórico lo que nos cuesta disociar en nosotros mismos. Sólo recordaremos aquí, como demostración proverbial de lo indicado, la exposición "Primitivismo en el arte del siglo xx: Afinidades entre lo tribal y lo moderno", que el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) dedicara al encuentro de los modos mágico-artísticos de nuestros ancestros y nuestros contemporáneos, cerca ya del salto al segundo milenio. Esta grandiosa muestra, montada desde el 27 de septiembre de 1984 hasta el 15 de enero de 1985, visitó posteriormente Detroit (Institute of Arts) y Dallas (Dallas Museum of Art). Gracias a la ayuda de Philip Morris Inc. y del National Endowment for the Arts, pudieron reunirse cientos de obras tanto de artistas modernos (con especial énfasis en los que más se impregnaron del arte primitivo como Gauguin, Picasso, Brancusi, Lipchitz, Giacometti, los expresionistas, los surrealistas, etc.) como del denominado "arte tribal" de África, Oceanía y América del Norte.

En la exposición se presentaron **numerosas obras de artistas contemporáneos junto a otras tribales con las que guardaban significativas similitudes, siendo principalmente los escultores los que, además de la afinidad conceptual, sumaron la afinidad matérica.**

Tras alabar la labor del comisario de la exposición, William Rubin, director del departamento de Pintura y Escultura del MOMA, así como la colaboración del profesor Kirk Vanedoe del Institut of Fine Arts, Susana Narotzky escribía para la revista de arte Lápis consideraciones reveladoras de una falta de perspectiva antropológica:

Como indican claramente sus organizadores, esta exposición asume únicamente la perspectiva del artista occidental y su reacción frente a los objetos tribales (en su mayoría de finales del siglo XIX, principios del XX, aunque una datación exacta sea casi imposible) a los que se vio expuesto de forma creciente desde los últimos años del siglo XIX.

En ningún caso se incluye una perspectiva antropológica que se preocupe por el contexto original —religioso, social— de esos objetos porque, salvo en el caso de algún surrealista (Max Ernst), ninguno de los artistas occidentales parece haberse interesado por ello. Dicen los organizadores que los artistas modernos se interesaron únicamente en



38. Un momento en la presentación de 'Antropofonías', de José Antonio Orts. 21-09-2001. Imagen publicada sin firma en El País, 29-09-2001

La danza cosía el movimiento al espacio, el sonido al tiempo, y luego anudaba el espacio y el tiempo como sombra y luz que se entienden e, incluso, se intercambian. ¿Qué no habrían dado los chamanes primitivos por disponer de este sistema de interacción en sus cavernas? En los albores del siglo XXI aún se practica la magia que aquéllos iniciaran, pero con fórmulas que verían milagrosas (Fig. 38).

Nuestro espectador de la sombra quería hablar con algún chamán contemporáneo que le pudiera revelar el sentido profundo de la actividad escénica. Encontraría en Peter Brook a un auténtico "maestro de las sombras escénicas", tal y como le definiera Rosana Torres cuando comentase las puestas en escena que este "creador iconoclasta, innovador y valiente" llevaba a cabo, en Santiago de Compostela, de un texto del neurólogo ruso Luria y la obra *Días felices* de su admirado Beckett, a quien el ya septuagenario Brook dedicaba por primera vez su talento.

Torres recordaba que sus admiradores decían que tenía el "poder de ver más allá de la realidad" en el prolegómeno de una entrevista que le hizo, en la que el maestro ofrecía las claves para entender su propuesta escénica:

*Todos vivimos una ilusión y el primer paso hacia una realidad sería destruir la ilusión, lo que supondría emprender el camino hacia una dirección determinada, ya que se trataría de encontrar la realidad positiva que está detrás de la ilusión, de manera que uno no se quede estancado en los aspectos negativos, en la autocompasión, en una especie de masoquismo... Porque, si miras el lado oscuro de la naturaleza humana, sólo encuentras el placer por la alegría de observar el lado malo de lo ajeno, la recreación en la negatividad, pero esta obra toca algo que encontramos en la tragedia griega.*<sup>139</sup>

Brook renegaba entonces de las etiquetas beckettianas, como nihilista, preexistencialista o creador del vacío:

*Con Beckett hubo un tremendo malentendido, como con toda persona que es novedosa y creativa. Todo el mundo lo consideró negativo, y en la época de Sartre era considerado el poeta del negativismo, pero con la distancia se ve que eso no es cierto. Como en las fotografías, el negativo existe para transmitir toda la parte positiva y real de algo (ibidem).*

El "maestro de sombras escénicas" pensaba en el autor irlandés como una "arista", un "saliente" de Shakespeare, dramaturgo al que conoció como nadie, al igual que Chéjov: *Los tres se han movido en un intento apasionado de mirar más allá de la fachada del ser humano y, sobre todo de mirar más allá de sus propias convicciones para contar la realidad, algo que es verdaderamente difícil para cualquier persona, para cualquier artista, porque todos intentan expresar su propia visión de las cosas, pero ésta es limitada... Ellos han sobrevivido a su muerte (ibidem).*

139 Torres, Rosana, "Brook: 'Querría que no me recordaran para nada'", El País (La Cultura, p. 20), 19-08-1998. Brook se refería a que *'Días felices'* era una escenificación contemporánea de la tragedia griega en la que una mujer muestra todo lo absurdo de su vida cotidiana. Enfrentaba la obra a otras de Samuel Beckett como *'Esperando a Godot'* y *'Final de partida'*, en las que también se habla de lo absurdo de la condición humana, no yendo el autor tan lejos como en *'Días felices'*:

*Los espectadores de la tragedia griega no dejaban el espectáculo con la sensación de que querían colgarse del próximo árbol, sino con la sensación de que había una luz al final del túnel, y eso es lo que encontramos aquí (ibidem).*

Peter Brook entendía la vida humana como un vagar por lasombra en busca de una luz de salida; un vuelo tan inquietante como el de Ícaro hacia el sol. La preocupación humana, por excelencia, es si la luz del final del túnel es la que destruye al individuo, cual polilla, o es la puerta al más allá. La mayor parte de la Humanidad ha decidido creer que hay vida después de la muerte; se declara religiosa y devota de una deidad luminosa con la encontrarse tras atravesar esta penumbra a la que llamamos realidad. El arte, que apareció como una magia poderosa para conectar el "más acá" con el "más allá", ha visto oficialmente relegado su papel inicial en favor de las religiones oficializadas, pero sigue ejerciéndose en el mundo entero de la mano de hierofantes como Brook, aunque no se perciban, con claridad, sus mágicas funciones.

los significados que se traslucían a través de los objetos mismos. Pero, ¿qué es lo que vieron Picasso, Brancusi, Matta, Kirchner, Dubuffet y tantos otros en las máscaras y estatuillas tribales? ¿Vieron todos ellos lo mismo? Sin duda, no. Quizá la pregunta más importante que se nos plantea frente a esta muestra es la de por qué en un momento histórico preciso (finales del XIX, principios del XX) el arte de Occidente se vuelve hacia esos objetos primitivos, hasta entonces considerados meras curiosidades, y los considera desde su mismo plano como si fueran 'arte' —objetos de una expresión ajena y, sin embargo, asimilable—, lo que Occidente llama Arte. ¿Qué es lo que del 'primitivismo' atrae a nuestros artistas? ¿Cuál es ese 'primitivismo'? La amplia gama de interpretaciones va desde el interés formal de unas representaciones ideográficas (Picasso, Brancusi), hasta la ritualización del acto de crear (Pollock, Mathieu, Klein, Performances, Body Art, Land Art, etc.), pasando por la idealización de una expresividad primitiva instintiva y vitalista. La clave de estas interpretaciones, de estas experiencias de contacto —aun indirecto— con la producción creativa —con la presencia— de otras culturas, está en la historia, y no tanto en la 'historia del arte' sino en la historia social, política y económica de una época.<sup>51</sup>

Narotzky aludía, al tiempo que criticaba con razón la ausencia de fundamentación antropológica, a los mismos procesos de fabricación de objetos significantes y de **secuenciación ritualizada de acciones que derivarían en el arte objetual y el arte ritual contemporáneos, a partir de sus homólogos primitivos, y que en el tránsito del primer al segundo milenio capitalizó el campo escultórico con procesos de materialización-desmaterialización.** Lo que esquivo a menudo la mirada del historiador del arte, es el extraordinario potencial de la intuición como vía fiable y directa de conocimiento que, en cambio, a artistas como Brancusi o Picasso, les permitió descubrir en el arte "primitivo" que cada vez miramos con mayor respeto y cercanía, algo evidente en nuestro discurso: su magia.

Nosotros utilizaremos un mismo término, "mágico-religioso", aplicable a todo pensamiento desligado del rigor científico; o simplemente traduciremos como "construcción mágica de la realidad" lo que Leroi-Gourham definiera como "sistema religioso complejo"; pero dejaremos para capítulos posteriores la herencia mágica de la religión o de la estética decimonónica; toda vez que, por sentado, el hecho de que en la aurora del pensamiento humano arte, magia y religión era tríada inseparable que vehiculaba el pensamiento abstracto o la espiritualidad de los cazadores de espíritus, tanto como de bisontes.

## 1.6 LA MAGIA REPRESENTATIVA DEL PALEOLÍTICO

*De las piedras fetichizadas de nuestros ancestros al origen rupestre de Chillida*

El origen mágico-religioso del arte resulta menos cuestionable en la medida en que se incrementa el conocimiento de la evolución del hombre, y se revisan los arquetipos tradicionales con cada

51 Narotzky, Susana, "Nueva York. ¿Qué es lo primitivo? ¿Qué es lo moderno?", Lápis, Año III, núm. 23, febrero de 1985, España, págs. 50-51.



Nuestro ojeador de sombras recordaría aquí, sin duda, el Teatro de la Muerte del polaco Kantor<sup>140</sup> y, muy especialmente, sus últimos trabajos, que fueron reflexiones muy personales, como en *‘La clase muerta’* (1975), que fue la más famosa de sus piezas teatrales. En aquella obra, el propio Kantor daba vida a un maestro que preside una clase de personajes aparentemente muertos, enfrentados a maniqués que les representan a ellos mismos más jóvenes. Imposible no asociar esta acción con la del chamán Joseph Beuys de 1965, hablando de arte con una liebre muerta en sus brazos en una galería de Düsseldorf, así como con sus conclusiones: *“El arte no está para brindarnos un conocimiento directo. Produce percepciones de la experiencia más profundas. El arte no está simplemente para ser comprendido; de lo contrario no tendríamos necesidad del arte”*.

Siempre ella, la muerte, como fondo del arte en tanto que el arte es manifestación de la vida, una manifestación en la que el miedo a la *“postrera sombra”* quevediana se conjura con belleza, intensidad y sueño. Pero la muerte también tiene sus propias escenografías, y es la destinataria de los ritos humanos más suntuosos, como de las composiciones musicales más delirantes.

Ya desde la prehistoria, el camino hacia el más allá era acompañado de lamentos cantados, de música mediática. Desde los *trenos* de Píndaro o Simónides hasta el ‘Requiem’ de Mozart, de irrenunciable inspiración para la música fúnebre actual, el arte del tiempo, la música, fue junto al arte del espacio, la escultura, el que articuló todos los ritos de la muerte. La música es vida en la *sombra* del tiempo; al no ser material, puede desvanecerse tanto como perdurar incorruptible por medio de la memoria. La estatuaria clásica disecaba el tiempo, era *sombra* material que conjuraba la muerte, que invocaba deidades solares. Una vez muertas las personas, eran las estatuas, portadoras de su esencia, a las que se podía dirigir palabras, música, o ambas a la vez mediante cánticos.

Por esta razón los dioses de la antigüedad, pero también los actuales, se representan con estatuas, y hay países como España en los que las imágenes religiosas son sacadas aún en procesiones hacia las que se vuelcan multitudes que pugnan por, tan sólo, rozarlas. La Semana Santa católica resulta proverbial para dirimir hasta qué punto prevalece el fetichismo ancestral o bien hasta qué punto eran ya simbólicas las procesiones de antaño, e inmanentes en la cultura humana.

También eran perpetuadas con estatuas las personas destacadas, siendo normalmente de piedra las lápidas en las que se escriben los nombres de aquéllos que mueren habiendo quien quiera recordarles, mantenerles vivos en su presente.

La escultura actual se desprende de la materia para invocar la *luz* desde el espacio mismo y, en la llamada era de la imagen, son las fotografías o los vídeos de la persona desaparecida los que constituyen, mayoritariamente, los focos materiales de reencuentro con la misma. Sin embargo, ello no implica el distanciamiento de la escultura con la muerte, pues veremos más adelante que sigue siendo el arte que más articula nuestro enfrentamiento o diálogo con la *“postrera sombra”*.

**A finales del siglo xx, y entrado el xxi, la música y la escultura se hermanarían como ya lo hicieran en los orígenes de nuestra cultura, por ser extremos opuestos al tiempo que complementarios, y necesarios para el ser humano, que volvió a transformar sus santuarios de representación en grutas mágicas en las que conjugar contrarios, en las que amalgamar la vida con la muerte, la sombra con la luz.** Nuestro admirador de la escena umbrátil podría entender las sensaciones de José Luis Gómez cuando, a la muerte de Jerzy Grotowski en 1999, recordaba a aquél artista que lideró *“una de las búsquedas más apasionantes y luminosas del teatro de Occidente”*, a quien conoció en su etapa de formación teatral cuando aquél ya era maestro *lumínico-umbrátil* en su caverna de Wrocław: *“(…) en la ciudad polaca cubierta de nieve, la sala del teatro laboratorio estaba del suelo al techo, pintada de negro”*. Años más tarde, visionando un filme documental sobre el trabajo escénico de Grotowski desde 1986 en Pontedera (Italia), contempló

140 Tadeusz Kantor (6 de abril de 1915 – 8 de diciembre de 1990) fue un pintor, artista de *assemblage*, director de teatro, escenógrafo, escritor, actor y teórico del arte polaco. Kantor fue famoso por sus presentaciones teatrales revolucionarias tanto en Polonia como en el extranjero.

Su actitud artística se inspiraba en el constructivismo, el dadaísmo, la pintura informal y el surrealismo. En los años 1990, su trabajo se hizo famoso en los Estados Unidos gracias a las presentaciones del Club de teatro experimental de Ellen Stewart.

descubrimiento de un nuevo fósil, que aleja cada vez más de nosotros al “adán” a cuyo padre queramos tildar de simio.

**El *australopithecus afarensis* aparece, a unos tres y medio millones de años, erguido sobre sus piernas en posición mucho más vertical que la que se aventuraba, hace tan sólo una década, de nuestro ahora primo cercanísimo *neanderthal*.**<sup>52</sup>

52 El esfuerzo permanente del hombre por desentrañar las claves profundas del fenómeno humano, y la utilización de las sofisticadas técnicas de excavación y datación que hoy poseemos, hacen de la arqueología, la antropología física y la genética, campos en permanente estado de revisión de conceptos esenciales, que nos ofrecen sin descanso novedades como la de que este *“primo cercanísimo neanderthal”*, del que creíamos descender en línea directa, perteneció a otra especie humana, con la que coexistió en Europa la nuestra.

Desde que, en 1856, se hallaron en una cueva del Valle del Neander (Alemania) los primeros restos de *Homo sapiens*, tanto la prensa en general, como las revistas y libros especializados en particular, han invertido auténticos caudales de tinta en el esclarecimiento de los enigmas que acompañan a la aparición del hombre moderno.

La controversia en torno a si el hombre de Neanderthal se extinguió hace unos 30.000 años, o evolucionó hasta el hombre moderno (*Homo sapiens sapiens*), alcanzó en el cambio de milenio su más alto grado de candencia, pues un equipo de paleontólogos europeos, encabezado por Jean Jacques Hublin (del Museo del Hombre de París), publicó en la revista científica *Nature* (mayo, 1996) el resultado de sus análisis de los fósiles humanos y artefactos, de la llamada cultura Châpelperronia, hallados en el yacimiento francés de Arcy-sur-Cure.

Se trata de una colección en la que destaca una sorprendente mezcla, de la arcaica tecnología neanderthal con la más avanzada del *Homo sapiens sapiens*, que tiene 34.000 años y por tanto nos sitúa en un momento crítico de la evolución humana europea, el período que abarca, hoy por hoy, el enigma de nuestra aparición, en el que los hombres modernos tomáramos el relevo de los neandertales.

Un sofisticado estudio anatómico del cráneo de un individuo de Arcy, de un año de edad (aprox.), realizado mediante tomografía axial computerizada (Fred Spoor, del University College, de Londres), delata que se trata de un neanderthal en vez de un espécimen intermedio entre esta especie y la nuestra. Quienes suscriben la teoría multirregional formulada por Weidenreich, en los años cuarenta, como es el caso de Trikaus, por la que descendemos de aquéllos (o al menos nos mezcláramos) pierden terreno en este momento ante los que abogan por la del *“arca de Noé”*, según la cual habríamos surgido en la periferia del tronco de *Homo erectus*, en un solo lugar del continente africano, el que hoy presenta mayor diversidad genética. Desde ese lugar el hombre moderno se habría extendido por el resto de los continentes.

Para más información sobre la consolidación de esta hipótesis puede verse Christopher Stringer y Clive Gamble, *En busca de los neandertales*, Barcelona, Crítica (Grijalbo Mondadori S.A.), 1996. Ambos autores ya apostaban claramente por esta línea de pensamiento en la primera edición londinense de la obra (*Thames and Hudson*, 1993), suponiendo por tanto para ellos un espaldarazo las conclusiones del equipo de Hublin. Mi discurso sobre el origen mágico del arte, en el que el desarrollo del pensamiento simbólico humano resulta clave para establecer las analogías entre el arte prehistórico y el contemporáneo, no rehúye esta controversia aún por zanjar, pero sí tomará como referentes del fenómeno humano cuantos vestigios artísticos poseemos catalogados tanto en el ámbito Neanderthal como en el Cro-magnon; pues, independientemente de cómo se cierre la polémica, suscribo enteramente el alegato en favor de la unidad humana con el que Stringer y Gamble coronan su estudio sobre nuestros “primos antropológicos”:

*Los neandertales no eran hombres-mono, no eran el eslabón perdido; eran tan humanos como nosotros, pero representaban una marca distinta de hombre, una marca caracterizada por una mezcla específica de rasgos primitivos y avanzados. Nada hubo de inevitable en el triunfo de los modernos, y un giro distinto en el devenir del Pleistoceno podría haber dejado a los neandertales como únicos habitantes de Europa hasta el día de hoy. Los 30.000 años que nos separan de ellos no representan más que unos instantes en el reloj de la Era Glaciar (op. cit., pág.230).*

"(...) un ritual luminoso, con varios actores vestidos de blanco que danzan, se mueven, cantan en vibrante, conmovedora armonía. Me viene a la memoria, como un relámpago, la imagen de aquella Apocalipsis cum figuris sombría, aliviada tan sólo por algún resplandor". Grotowski encontró la luz al final de su túnel, con estas que llamaba "acciones" en vez de representaciones, y en las que los intérpretes no eran designados en los títulos de crédito como tales, sino como "hacedores"; como los que hacen. Grotowski había evolucionado con su teatro representativo hasta un arte ritual que podría haber compartido con cualquier chamán o brujo paleolítico. Sus acciones eran oficios litúrgicos con la finalidad de ser y de consistir.<sup>141</sup> La escena era ya la posibilidad de un universo en el que como rezara José Hierro en su poema 'Noche': *"Salió desnuda el alma / A quemarse en la hoguera. / ¡Qué clara dan la sombra / Las estrellas!*

La luz invocada por la sombra, y viceversa, siguen seduciendo al público actualmente en espectáculos en los que interactúan la música, la danza y la interpretación; especialmente, desde que irrumpió la tecnología de la imagen en la escena contemporánea y, a través de la magia del vídeo diferido o de la proyección en tiempo real mediante circuito cerrado, es posible controlar cada efecto de *luzes* o *sombras*, tanto como recrearlo. Buena muestra de ello es la Trilogía Romana llevada a cabo por la compañía La Fura del Baus en 2011 (Fig. 39) en la que resultaba evidente que su renovación en escena aprovechaba el potencial de las magias ancestrales de proyectar *sombras* o pintar sobre superficies planas;<sup>142</sup> también la *umbra* que, hermanada con la palabra "hombre" en magistral vocablo "Ombra", sirvió a la Fura para dedicar

le a Federico García Lorca, y a cuanto tuvo que esconder en su cercenada vida, una de sus puestas en escena más valiosas.

### 1.10 MÚSICA UMBRÁTIL

En su reconocimiento a los artistas videntes de la *sombra* al final de sus fecundas vidas, y de igual forma que acompañase a Hierro en la recepción del Cervantes, o en su nombramiento como Académico de la Real Academia de la Lengua Española, así como asistiera al estreno compostelano de Brook, nuestro investigador acudiría al concierto de homenaje al músico José Luis de Delás (Barcelona, 1928), en su septuagésimo cumpleaños. El programa era monográfico, un estreno absoluto de su última composición sinfónica: 'Umbra vitae', a cargo de la orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Arturo Tamayo.<sup>143</sup> La música *umbrátil* de aquél gran compositor le haría pensar que **la Humanidad en su conjunto y, metafóricamente, cada ser humano en particular, habiéndose iniciado en la Edad de Piedra, y aligerado sus útiles en las del Bronce o del Hierro, luego evolucionaron desmaterializándose, inventando los plásticos en la cultura del "usar y tirar" para, al final, diluirse en el espejismo de virtualidad de la Era de la Sombra. Lo interesante de tan largo ciclo es que, manteniendo la piedra para preservar a los muertos y la sombra y la música para invocarlos, ello supondría un reencuentro con la esencialidad primitiva o, mejor, la demostración de la necesidad inherente al ser humano de conjugar la materia y la energía en su deseo de poseer, o adquirir, una naturaleza dual**

141 Gómez, José Luis, "Una búsqueda irrepetible", La Cultura, p. 27, El País, 16-01-1999. El autor termina su recuerdo del maestro con el momento en el que le preguntó: "¿Jerzy, Arte como vehículo para qué? Me mira en silencio. Tras una pausa añado: ¿Para ser? Me vuelve a mirar y dice: 'Sí'".

142 'La Trilogía Romana', dirigida por Carlus Padrís (Fura dels Baus), contó con una videocreación de Enmanuel Carlier para acompañar la interpretación orquestal en directo de la esta Trilogía de Ottorino Respighi ("Le feste romane", "Le Fontane di Roma", "I pini di Roma"). El espectáculo fue estrenado con la colaboración del Palau de les Arts "Reina Sofía" de Valencia y el Teatro dell'Opera di Roma (Termas de Caracalla) en 2011.

143 Puede verse reseña del evento en Hontañón, Leopoldo, "Contemporánea, Delás y Marco", ABC Cultural nº 360, en ABC (Madrid) 22-10-1998.

Frente a las distancias temporales, que separan avances supuestamente nimios como el lanzamiento de una piedra roma u otra afilada hacia una presa, resultan por una parte ridículos los casi inapreciables años que, en nuestra escala evolutiva, median entre 1642 y 1859. Pero abruma la razón geométrica de nuestro progreso si recordamos que, en la primera fecha, el entonces vicerrector de la Universidad de Cambridge publicaba una obra en la que revelaba el momento exacto de la creación del mundo. A partir de los ambiguos datos generacionales del Antiguo Testamento, John Lighfoot dedujo que el Génesis ocurrió a las nueve de la mañana del 23 de octubre del año 4004 antes de Cristo.

Tan sólo doscientos nueve años más tarde, a mediados del siglo XIX, irrumpen en el panorama científico como disciplinas reconocidas la geología y la paleontología (el término prehistoria fue empleado por primera vez en 1851).

Pocos años después del "delirio" de Lighfoo, la teoría escandalosa de un naturalista británico descreído conmocionaba al mundo con la "herejía" de que el hombre desciende del mono.<sup>53</sup>

**Con la trayectoria evolutiva del arte encontramos claras analogías al respecto: el arte prehistórico correspondiente a las "catedrales" del arte rupestre como Altamira, Lascaux o Rouffignac, santuarios del arte mágico paleolítico, sólo hace siglo y medio que fueron descubiertas.**

**Los cinco milenios principales que abarcan la más esplendorosa producción de arte rupestre paleolítico (15.000 al 10.000 antes de nuestra era)54 rompieron su silencio, hicieron acto de presencia y cambiaron la noción del hombre paleolítico en un breve parpadeo histórico.**

Las primeras representaciones de cabras montesas, ciervos o renos grabados en huesos y astas de estos mismos animales fueron descubiertas y estudiadas en el intervalo que media entre 1838 y 1843.<sup>55</sup>

Son manifestaciones mágico-escultóricas ante las que se rindió admirada la colectividad erudita. Pero los mismos estudiosos, que admitieron este arte mobiliario como "prehistórico", mostraron algo más que reticencias para otorgar idéntico rango a las obras de nuestros antepasados cuando acometieron el medio pictórico, en vez del escultórico, para prácticas mágicas que, en absoluto, cabe interpretar como la simple "decoración" de sus santuarios.

La lucha de Marcelino de Sautuola por lograr el reconocimiento oficial de la cueva de Altamira, descubierta por él en 1879 acompañado de su hija, como un conjunto prehistórico, es perfectamente comparable con la sostenida por Charles Darwin en pro de su teoría sobre el origen de las especies.

El británico suscitó el escándalo de una sociedad puritana en la que la herejía seguía castigándose mediante las correspondientes diligencias

53 Charles Darwin (1809-1882) publica en 1859 su obra capital, meditada desde 1937: *El Origen de las Especies*.

54 Esta datación actual se apoya en la aplicación del más reciente procedimiento técnico para la determinación de edades, conocido como "Carbono Catorce", basado en la aleatoria de la radiactividad de dicho elemento. Obviamente, está sujeta a revisión conforme avance la técnica especializada al respecto que, hoy por hoy, arroja márgenes de precisión de considerable envergadura.

55 Descubiertas en las grutas del Salève, del Chaffaud, y de Thayngen, estas figuras de arte mobiliario no tuvieron problemas para ser consideradas "prehistóricas".

39. Videocreación de Enmanuel Carlier para la Trilogía Romana, de la Fura dels Baus).





cuya parte invisible sea imperecedera, su anhelo de que la *sombra* humana atravesase el tiempo como la música el espacio.

Aprendería a escuchar la música como *luz* que entra por los oídos directamente al cerebro, siendo los silencios de cada partitura, de cada interpretación, la *sombra* que la acompaña, el factor necesario para el equilibrio.

### 1.11 NARRATIVA UMBRÁTIL

Sabría escribir ya poesía y música, encontrando en soportes materiales la posibilidad de su conservación, y buscaría también alcanzar el máximo dominio de la invocación por medio de la prosa.

Quizá se hubiese iniciado ya, en su precoz infancia, en la *magia umbrátil* desde la experiencia de una revelación metafísica, como le ocurriera a Hermann Hesse hacia sus diez años de edad. El escritor le contaría cómo una mañana su mirada escolar descubriría el semblante de la felicidad, contemplando desde su caverna-dormitorio la “*empinada pared sombreada*” y el tejado que le reflejaban, a través de una “*alta ventana*”, una luz con más poder de penetración que la del sol, aunque utilizase a ésta como vía de encuentro hacia él:

*Una mañana me desperté —debía yo de ser un muchacho vivaz, de tal vez diez años— con una sensación inusitadamente dulce y profunda de alegría y bienestar, que me traspasaba como los rayos de un sol interior, como si en aquel preciso momento, en el momento de despertar de mi sueño infantil, hubiera sucedido algo nuevo y maravilloso, como si mi pequeño gran mundo hubiera entrado en un estado nuevo, más elevado, en una nueva luz, un nuevo clima, como si toda la hermosura de la vida hubiera recibido tan sólo ahora, en esta temprana mañana, su pleno valor y sentido. Yo no sabía nada de ayer ni de mañana, estaba rodeado y suavemente bañado por un feliz hoy. Esto producía placer y fue gustado por los sentidos y el alma, sin curiosidad y sin rendirme cuentas. Me atravesaba como una corriente y sabía a Gloria.*

*Era por la mañana, a través de la alta ventana, por encima del largo caballete de la casa vecina, veía el cielo sereno en puro azul claro, él también parecía lleno de felicidad, como si preparara algo especial y se hubiera vestido para ello con su ropaje más hermoso. Desde mi ventana no se veía nada más del mundo, precisamente este hermoso cielo y el largo trozo de tejado de la casa vecina; pero también este tejado, este aburrido y monótono tejado, de tejas oscuras de color pardo rojizo, parecía reír; su empinada pared sombreada recorría un suave juego de colores, y la única teja azulada de vidrio, entre las rojas de barro cocido, parecía tener vida y esforzarse alegremente en reflejar algo de este cielo matutino, tan suave y fijamente radiante [...]*

*Así, gozando de la naciente mañana, y al mismo tiempo del tranquilo regusto del sueño, permanecí en mi cama una hermosa eternidad, y por más que aun otras veces en mi vida experimentara una felicidad igual o parecida, más honda y más real no podía ser ninguna; el mundo estaba en orden. Aunque aquella felicidad haya durado sólo cien segundos o diez minutos, estaba tan fuera del tiempo, que se parecía a toda otra verdadera felicidad tan perfectamente como una mariposa azul a otra. Fue pasajera, fue arrastrada por la corriente del tiempo; pero era bastante honda y eterna para reclamarme y atraerme todavía hoy, por encima de más de sesenta años, tanto que yo, con los ojos cansados y los dedos doloridos, he de esforzarme en invocarla y sonreír, reconstruirla y describirla. No consistía aquella felicidad en nada más que en la armonía entre las pocas cosas circundantes y mi propio ser, en un bienestar sin deseo, que no pedía variación ni superación [...]*

*Evidentemente, no era ni de día ni de noche, reinaba la dulce luz y el sonriente azul [...].*<sup>144</sup>

Nuestro amigo de la *sombra* ratificaría que **la historia de la literatura, y del arte en general, es la misma historia de la sombra, de la facultad humana de duplicar y relacionar imágenes visuales, verbales, acústicas, etc, así como la de separarlas, descontextualizarlas y relacionarlas.**

144 Hesse, Hermann, ‘Prosas tardías’, en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1957, pp. 1124-1133; trad. M. S. Luque.

inquisitoriales por parte de la iglesia, la comunidad científica y una opinión pública manipulada o, cuanto menos, mal informada o inculta.

El español sufría, veinte años más tarde, todo tipo de burlas por datar como arte paleolítico lo que más parecía el divertimento de algún niño o pastor, cuando no atroces acusaciones que le presentaban ante la sociedad como un estafador que quería pasar a la posteridad por la puerta de la falsificación, cubriéndose para colmo con la inocencia de su hija.<sup>56</sup>

Pero mientras la moderna teoría del primero relegaba al hombre a un plano animal inaceptable para la ciencia y la religión de entonces, el descubrimiento del segundo elevaba al hombre de Cro-Magnon, al que todavía se veía como a un mono, a un plano de inusitada transcendencia.

La actividad mágica llamada arte, como si de lo mismo se tratara y pudiera aplicarse este término a todas las creaciones plásticas desde entonces hasta nuestros días, habría de corresponderse con un *homo* en absoluto exento de espiritualidad.

A este respecto, Joan Sureda destaca que lo que en realidad se dirimía no era tanto la teoría de la evolución como la idea de progreso propia de la burguesía decimonónica:

*[...] el hombre prehistórico no podía crear, sin tradición, figuras tan cercanas a la naturaleza y, a la vez, al arte contemporáneo, como las halladas en las cuevas cuaternarias.*<sup>57</sup>

A partir de entonces los descubrimientos se sucedieron hasta que por primera vez, con el del conjunto de Lascaux en 1940, la “magia” de la fotografía pudo acercar al público mayoritario su homóloga del arte prehistórico.

**La herencia de los magos del Paleolítico, de los brujos cazadores de espíritus o propiciadores de la fertilidad de la tierra o de los componentes de sus tribus, llega pues hasta nosotros registrada en piedras y huesos desde los más remotos orígenes. Son materiales que resumen las naturalezas inorgánica y orgánica,** el diálogo entre la materia

56 Marcelino de Sautuola murió sin conseguir que se diera crédito a su autenticidad. No pudo asistir al bautizo de la cueva de Altamira como la “Capilla Sixtina del arte paleolítico”.

Sólo ante la múltiple evidencia de la época cuaternaria del arte rupestre francocantábrico, tras los descubrimientos en Francia, entre 1879 y 1900, de La Mouthe, Marsoulas y Pairnon-Pair, cedió la ciega soberbia de la ciencia oficial, representada por E. Cartailhac que, tras renuncia pública a su escepticismo, inició junto al abate Breuil la investigación total y la copia de las pinturas de Altamira publicadas por primera vez en 1906. En cuanto al calificativo de “Capilla Sixtina del arte paleolítico”, justo es recordar que, aun cuando este galardón onomástico recaer en la actualidad sin discusión sobre Altamira, ya en 1949 era atribuido al conjunto de Lascaux por Windels: Windels, F., Lascaux, “Chapelle Sixtine” de la préhistoire. Montignac, Centre d’Étude et de Documentation préhistorique, 1949.

57 Sureda, Joan, *Las primeras civilizaciones*, “Historia Universal del Arte 1”, Barcelona, Ed. Planeta, S.A., 1985, pág. 24. El autor señala que incluso arqueólogos de prestigio, como Fraas y Thomanssen, defensores de la autenticidad de las pinturas y grabados descubiertos, rechazaron la hipótesis de que fueran prehistóricas en favor del argumento de que podían deberse a grupos de cazadores muy posteriores a la edad del reno, cuyo arte estaba en deuda con el de los griegos.

Leería espléndidas *sombras literarias* de demostrada eficacia mágica, como el relato de Chamisso de Boncourt *Historia maravillosa de Peter Schlemihl* (1814), en el que el protagonista pierde su *sombra* que, al emanciparse, se vuelve su tormento.<sup>145</sup>

Sabría desnudar **el arquetipo del “sombrió útero iluminado” (síntesis icónica de la Caverna de Platón)**, arropado por las expresivas frases de multitud de relatos de ficción literaria, como ocurre, por poner algún ejemplo, en el cuento que Andersen titulara *La sombra*:

*Una noche el extranjero estaba sentado en su balcón, con una luz encendida en el cuarto a espaldas suyas, por lo que, como es natural, su sombra estaba en la pared de enfrente. Sí, allí estaba sentada exactamente enfrente entre las flores del balcón, y cuando el extranjero se movía, también se movía la sombra, porque así es como hacen las sombras.*

*—Parece como si mi sombra fuese el único ser vivo que se viera enfrente —dijo el sabio—. Con qué delicadeza se sienta entre las flores. La puerta está entreabierta, ¡si la sombra fuese tan lista como para entrar, mirar en torno suyo y venir después a contarme lo que hubiera visto! Sí, haz algo útil —dijo en broma—. ¡Vamos, entra! ¡Vamos, ahora! Y le hizo gestos con la cabeza a la sombra, y la sombra le correspondió [...].<sup>146</sup>*

Tras leer la extensa producción literaria de signo umbrático,<sup>147</sup> y llegar a la conclusión de que los escritores no hacen otra cosa que escudriñar las *sombras* individual y colectiva

145 Esta historia de Chamisso de Boncourt (Louis Charles Adélaïde, llamado Adalbert von) a cuyo personaje aludiera Jean Braudillard, de magistral sabor decimonónico, es una de las obras que más “*sombras de sombra*” ha producido; pues es referente de otras muchas posteriores, no sólo literarias, también escénicas y cinematográficas, en las que la *sombra* de un personaje cobra vida propia.

La más sobresaliente al caso es la película alemana de 1913 *El estudiante de Praga*, en la que el protagonista, campeón de esgrima, cierra un trato con un mago negro, por el que accede a riquezas y a la mujer que ama, a cambio de su propio reflejo en el espejo (su *sombra* mágica o doble). Se trata, pues, de una revisión de la leyenda de Fausto, paradigma del trauma que supone la separación, por pago, de la *sombra* personal (equivalente en la realidad a la frustración o la autorrepresión por móvil material), con la consecuente desintegración (o deterioro psicológico) de la persona.

Una reposición de este filme, a mediados de 1925, fue el primordial estímulo de los trabajos de Otto Rank sobre el tema del “doble” (del que la *sombra* es paradigma), en torno al que indagó durante el resto de su vida. Más información sobre *El estudiante de Praga* en Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1947, pp. 28-30.

146 Andersen, Hans Christian, *La sombra y otros cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, traducción directa del danés a cargo de Alberto Adell, p. 33. En este cuento la *sombra* engaña al final al sabio, y le usurpa su personalidad pública, para luego deshacerse de él en cruel artimaña. El conflicto con la *sombra* se resuelve aquí, pues, de la forma más traumática.

El autor que, según Ana María Matute (en Prólogo a la obra, op. cit., p. 16), forma, con *Peter Pan*, el único par de casos constatados de no crecimiento, inserta en este “*cuento para muy adultos*” las claves platónicas de realidad-apariencia, y del encuentro mágico con la *sombra*, que a veces se vuelve trágico por conflicto con la misma; trauma que ha inspirado numerosas obras, entre las que resulta obligado señalar dos clásicos: *El doctor Jekyll y mister Hyde* (cuya traducción como síndrome psicológico ya hemos mencionado: más información en Sanford, John A., “Dr. Jekyll y Mr. Hyde”, en Zweig/Abrams, op. cit., p. 69), de R. L. Stevenson, y *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, con especiales connotaciones para el discurso pictórico, que afrontaré a continuación.

Estos ejemplos nos valen para apreciar la conexión de la clave intuitiva literaria, con la racional psicológica, en cuanto al tema del conflicto con la *sombra* personal, que ya he comentado, de la fundamentación jungiana.

Otto Rank (sobre el que volveré en próxima cita) fue quien más detalladamente estudió la *presencia* del “doble” en el folklore y la literatura (citando también este relato de Andersen), desde supuestos psicoanalíticos, afirmando, al hilo de su exploración, que el Yo contrario (la *sombra*) puede terminar suplantando al Yo original (en un proceso lento de autoposesión traumática), y hasta hablar en representación de la globalidad de la persona. Sus principales análisis sobre este proceso son: *Der Doppelgänger: Eine Psychoanalytische Studie*, Leipzig, Viena y Zurich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925, 117 pp.; y “The double as Inmortal Self”, en Otto Rank, *Beyond Psychology*, Nueva York, Dover Publications, 1958, pp. 62-101.

147 Por motivos de dinámica estructural y sentido de las cadencias, así como la significación de los silencios o vacíos, entiendo que poesía es a escultura, como prosa es a pintura. Y como de cualquier manera, lo ejemplificado con poemas resume la polivalencia semántica de “*sombra*”, que se confirma en la ingente prosística relacionada con ella, no citaré en el texto principal sino escasas obras cuya extrapolación sintetiza dicha similitud que, obviamente, si nuestro discurso fuera eminentemente literario, debería hacer un largo recorrido por la historia de la literatura. Antes de llegar al presente siglo, destacaría del pasado xx espléndidos títulos que recogieron su cuota de la *sombra* literaria universal (paradigma del misterio y del plano humano invisible), obras “sombrias” como *Sol y sombras*, del danés Valdemar Rordam; *Sombras*, del también danés Martin Andersen Nexø; *A la sombra de las muchachas en flor*, del francés M. Proust; *La*→

y la energía (o la muerte y la vida) que más adelante tomaremos como modelos **para un seguimiento del pensamiento mágico difundido y perpetuado a través del arte escultórico; pudiendo realizar pues el análisis desde que el hombre deja “rastro” en el planeta.**

En dicho análisis partiremos de la esencialidad misma de la actividad escultórica desde el plano mágico, con lo que no distinguiremos el quehacer de los brujos de Altamira o Lascaux en términos que puedan equiparar su magia representativa en función de procedimientos técnicos correspondientes a la escultura, la pintura o el grabado.

Si los paleolíticos no practicaban el arte por el arte, cualquier intento de clasificación de su magia simbólica o representativa, en base a técnicas artísticas solamente, carece de fundamento.

Resulta más legítima la tarea de analizar la mencionada magia en función de su contenido; atendiendo los aspectos formales desde el acercamiento a los materiales de la naturaleza que los brujos ancestrales descubrían y manipulaban en claves fetichistas y animistas.

El ser humano posee la capacidad de asociación fragmentaria que le permite el juego simbólico y el desarrollo de ritos.

Todo ritual de magia representativa necesita la elaboración o el aprovechamiento directo de imágenes, en las que humanos, animales, monstruos ficticios, espíritus, etc, actúen como las *sombras* o los dobles de aquéllos hacia los que la magia va dirigida.

Cuando los brujos del Paleolítico escogieron para sus pinturas las formaciones rocosas que ya les evocaban las criaturas a representar, estaban aprovechando las *presencias registradas/casuales* que definimos en el capítulo anterior desde el plano del pensamiento propiamente escultórico.

Luego, en los términos artísticos actuales, que no admitiremos para definiciones del mal llamado “arte paleolítico”, bien cabría hablar de los bisontes de Altamira como de las más rudimentarias esculturas policromadas, en vez de pinturas pioneras en la incorporación de texturas o utilización de soportes tridimensionales.

Correspondiéndose con toda suerte de ritos, las imágenes creadas por los brujos paleolíticos presentan multitud de variaciones formales que nada tienen que ver con los conceptos actuales de “estilo” o “procedimiento”.

La escultura, la pintura y el grabado, entendidas como disciplinas estéticas, quedan pues, enmarcadas sin distinción para aquellos brujos, dentro de la práctica de la magia representativa; de igual manera que el concepto global de magia, que definimos anteriormente, incluía tanto a la técnica como al arte.

Resultan muy clarificadoras al caso las observaciones de Peter J. Ucko y Andrée Rosenfeld:

*Uno de los factores individuales más sorprendentes del arte paleolítico es la variedad: las representaciones a veces están terminadas, a veces no, a veces detalladas, otras simplificadas, a veces aisladas y en ocasiones superpuestas; a veces aparentemente relacionadas con movimientos; otras veces aparentemente estáticas; algunas pintadas; otras esculpidas y en ocasiones también grabadas. Otra característica del arte parietal paleolítico que ha sido muy comentada es*



humanas a través de sus obras (expresa o implícitamente en los textos), quizá empezaría directamente cada libro escribiendo sobre la *sombra*, y concluiría la obra con idéntico recurso.<sup>148</sup>

Podría plantear su vagar sombrío-literario como Ricardo Güiraldes en su obra *Don Segundo Sombra*, en la que **la sombra manifiesta su presencia** desde el mismo principio del relato, introduciéndose con presunta trivialidad (el título del mismo no es gratuito):

*En las afueras del pueblo, a unas diez cuadras de la plaza céntrica, el puente viejo tiende su arco sobre el río, uniendo las quintas al campo tranquilo.*

*sombra del caudillo*, del mexicano Martín Luis Guzmán; *La sombra del cuerpo del cochero*, del sueco (de origen alemán) Peter Weiss; *Una sombra en el muro*, del alemán Gottfried Ben, etc, y tantas otras que una sola tesis doctoral no bastaría para cubrir tan ardua tarea (en la que, en cuanto a los españoles, no debiera olvidar que el siglo xx comienza con *Vidas sombrías*, la primera obra de Pío Baroja (escrita en 1900), a la que siguieron *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre; *Las sombras*, del catalán Salvador Espriu; *La sombra del tiempo*, de Carlos Pujol; *Las sombras recobradas*, y *Los gozos y las sombras*, de Gonzalo Torrente Ballester; o *La sombra del ciprés es alargada*, de Miguel Delibes, entre otras).

Además, la exposición de un cúmulo de ejemplos prosísticos recientes no añadiría, por mi parte, elementos de análisis que no figuren ya en el valioso avance sobre el tema que el lector puede encontrar en la obra de Otto Rank *Der Doppelgänger* (cit., 1925), con honrosa traducción al español en Rank, Otto, *El doble*, 1ª ed., Buenos Aires, Orión, ("Gamma de Orión"), 1976, capít. II: "Ejemplos del doble en la literatura", pp. 37-67; traducción de Floreal Mazía. En este estudio puede constatarse la sinonimia presencial de "sombra" y "doble", como bien señala el autor.

Rank partía de la teoría freudiana del narcisismo para el estudio del doble, por la que la sobrestimación del propio Ego impide la formación equilibrada de la personalidad.

No obstante, se apartaría de la estricta ortodoxia freudiana, y concebiría la fabricación del doble (o la proyección de la *sombra* personal) desde la necesidad psicológica de autopetruación, el sueño-deseo de inmortalidad. El doble expresa "[...] *el eterno conflicto del hombre consigo y con los demás, la lucha entre su necesidad de semejanza y su deseo de diferencia*" (Rank, O., op. cit., p. 99).

Y el artista-demiurgo, con ventaja sobre el resto de los hombres para la creación de dobles, aparece como un "doble espiritual" del héroe, que se asegura la inmortalidad en su arte (Rank, op. cit., pp. 97-101). Así lo refleja Ed. Orión en la Introducción de la edición citada, resumiendo a su vez la noción de Rank sobre la figura del artista como fabricante de sombras:

*El concepto primitivo del alma como dualidad (la persona y su sombra) aparece en el hombre moderno en el motivo del doble, que por un lado le asegura la inmortalidad, y por el otro anuncia amenazadoramente su muerte [pp. 73-76 de la obra]. Rank afirma que la principal distinción del artista, en contraste con el individuo neurótico, es la capacidad del primero, "...de presentar su creación en forma aceptable, para justificar la supervivencia de lo irracional en medio de nuestra civilización soberracionalizada" [ibídem, p. 77], con lo cual otorga forma racional, tanto a lo irracional que existe en sí mismo como a lo que se alberga en las creencias populares" (Rank, op. cit., p. 19).*

Su planteamiento fue complementado (y, en parte, contestado) por Ralph Tymms, autor de *Doubles in Literary Psychology* (Inglaterra, Cambridge, 1949), quien siguió con el estudio del tema con la referencia prosística (aumentado los ejemplos), pero en una clave más acorde con el concepto de "sombra" como segundo yo del inconsciente.

Mientras el primero realiza un análisis psicoanalista, el segundo lo enfoca desde el ángulo del historiador literario. Y ambos sientan las bases para estudios posteriores, alejados ya de la superficialidad con la que en el S. XIX habían sido atendidos los "dobles" en la literatura.

148 Aunque, en este sentido, hallaría poetas precursores como José de Espronceda que, a la *sombra* romántica de Byron (y más a la de Tirso que a la de Zorrilla), describe un mágico itinerario en *El estudiante de Salamanca*, cuyo relato comienza en la sombra, cuando "Era más de media noche, / antiguas historias cuentan, / cuando en sueño y en silencio / lóbrego envuelta la tierra, / los vivos muertos parecen, / los muertos la tumba dejan. [...]".

Con estos versos iniciales (1-6), Espronceda sumerge al lector en un ambiente de misterio, en el que "pavorosas fantasmas / entre las densas tinieblas / vagan [...]" (v. 11-13), y en el que "El cielo estaba sombrío" (v.21). Ambiente necesario para el transcurso de una obra envuelta en misterio, en cuya primera noche, un "hombre-sombra" embozado y cubierto con sombrero, "[...] Se desliza / y atraviesa / junto al muro / de una iglesia, / y en la sombra / se perdió" (v. 50-63).

Noche en que "así vaga sombra de luz y de tinieblas. / mística y aérea dudosa visión, / ya brilla o la esconden las densas tinieblas, / cual dulce esperanza, cual vana ilusión. // La calle sombría, la noche ya entrada, / la lámpara triste ya pronta a espirar, / que a veces alumbró la imagen sagrada, y a veces se esconde la sombra a aumentar. // El vago fantasma que acaso aparece, / y acaso se acerca con rápido pie, / y acaso en las sombras tal vez desaparece, / cual ánima en pena del hombre que fue [...]" (Espronceda, José de, *El estudiante de Salamanca*, Barcelona, Edicomunicación ("Fontana"), 1994, pp. 27-28).

Con esta fórmula magistral de magia umbrátil, arranca la primera parte de la obra, en la que el "Don Juan" de Espronceda (Don Félix) llega a presenciar su propio entierro y se abraza con la muerte, que se le presenta como misteriosa dama enlutada en blanco cuando, según refiere Cardona, "Se desvanecen las sombras de la espantosa noche sucedida [las tinieblas de la muerte: "Y con la noche huían sus sombras y quiméricas mujeres"] y se difunde por todo Salamanca que el diablo disfrazado de mujer vino por fin a buscar al jactancioso don Félix" (Cardona, F.L., Estudio preliminar, en Espronceda, op. cit.); con lo que concluye la obra mediante el encuentro con la luz, tras la "noche oscura": "[...] vierte a la tierra el sol con su hermosura / rayos de paz y celestial ventura".

*el uso de las formaciones rocosas naturales. Se dice que parecen haber sugerido al artista paleolítico la forma de un animal o parte de un animal. Vienen a apoyar tal opinión generalmente los bisontes de Altamira, cada uno de ellos pintado en un saliente natural del techo de la cueva; el bisonte del saliente de estalagmita de El Castillo en el que la línea del lomo, la cola y la pata trasera y parte del vientre coinciden con la forma de la estalagmita, y las marcas de gotas en el suelo arcilloso de Niaux que sugerían el acribillado por proyectiles del tipo de flechas en el cuerpo del bisonte esculpido.*<sup>58</sup>

En esta etapa de la humanidad no cabe separar como disciplinas diferentes géneros absolutamente amalgamados; tan enlazados como multitud de manifestaciones artísticas actuales.

Simplemente, hay que entender que aquellos brujos utilizaban para su magia cuantos materiales y procedimientos les resultaban más óptimos en cada caso. Los estudios de Breuil sobre la ubicación preferente en refugios al aire libre de los bajorelieves escultóricos, o las observaciones de Leroi-Gurhan acerca del emplazamiento del "arte" más antiguo en las entradas de las cuevas, siendo el hallado en los fondos de las mismas más reciente, tienen como factores de incidencia en la elección de materiales, técnicas y emplazamientos algo más que cuestiones de preferencia estética. Dichos factores van **desde la habitación progresiva de las cuevas hacia el interior**, hasta el mismo interrogante de si las actuales entradas a estas cavernas lo eran también en el Paleolítico.<sup>59</sup>

Cuando nos hemos referido a las piezas escultóricas como los documentos que nos "hablan" desde tiempos más remotos, no aseverábamos que entonces no se utilizaran los medios pictórico, gestual, etc. sino que materiales como la piedra o los huesos se han conservado

58 Ucko, Peter J. / Rosenfeld, Andrée, *Arte paleolítico*, Madrid, Ediciones Guadarrama, S.L., 1967, pág. 48-49.

Los autores advierten, no obstante, que mientras en los dos primeros ejemplos no cabe duda alguna acerca de la asociación entre la pintura paleolítica y la formación natural de la roca, en el tercer ejemplo dicha asociación es menos evidente, pues existen otras numerosas marcas en la arcilla, habiendo dejado los artistas algunas intactas e ignoradas a pesar de que estaban distribuidas tanto sobre el animal como próximas a él.

Así mismo destacan el hecho de que, en la mayoría de los casos, las pinturas rupestres se ejecutan sin prestar demasiada atención a las "características rocosas incitantes". Ello viene a aportar un elemento diferencial más de los santuarios de Altamira y El Castillo, ya de por sí peculiares en cuanto a los aspectos rituales de la elaboración de imágenes.

59 J. Ucko, Peter, y Rosenfeld, Andrée, op. cit., págs. 100-103.

Ambos autores advierten que hay que considerar dos puntos importantes antes de intentar valorar las distintas texturas del arte parietal paleolítico: el ya comentado de la posible alteración de la entrada en la caverna, y el consiguiente de las variaciones que la distribución del arte en el interior de la misma haya podido experimentar por efectos del tiempo y conservación diferencial.

El texto reseñado va dirigido a universitarios y especialistas en arte prehistórico. Contiene una visión crítica de las distintas hipótesis surgidas al respecto, avalada por bibliografía especializada conectada con las primeras fuentes de los prehistoriadores clásicos más relevantes.

Frente a las teorías "unificadoras" de valoración del arte paleolítico, Ucko y Rosenfeld apuntan que resulta tan poco prudente el tratar de hallarle una explicación unitaria como lo sería el pretender hacerlo con el arte de muchas sociedades modernas.

*Aquel día, como de costumbre, había yo venido a esconderme bajo la sombra fresca de la piedra [...]*

Al final de la obra, **la sombra se manifiesta en clave mucho más reveladora que circunstancial:**

*La silueta reducida de mi padrino apareció en la lomada [...] Se fue reduciendo como si lo cortaran de abajo en repetidos tajos. Sobre el punto negro del chambergo, mis ojos se aferraron con afán de hacer perdurar aquel rezago. Inútil, algo nublaba mi vista, tal vez el esfuerzo, y una luz llena de pequeñas vibraciones se extendió sobre la llanura. No sé qué extraña sugestión me proponía la presencia ilimitada de un alma.*

*“Sombra”, me repetí. Después pensé casi violentamente en mi padre adoptivo. ¿Rezará? ¿Dejar sencillamente fluir mi tristeza? No sé cuántas cosas se amontonaron en mi soledad [...]*

*Me fui, como quien se desangra.*<sup>149</sup>

Y en cuantos libros cayeran en sus manos, gustaría de buscar la *sombra* oculta en las más intrincadas descripciones de personajes, lugares o situaciones; pues sabría que, incluso a nivel inconsciente, los escritores siempre reflejan su *sombra* personal en alguno de sus personajes o rincones de sus obras.

Otras veces podría deleitarse abiertamente, con relatos contemporáneos que hacen gala de magia umbrátil literaria, merced al buen dominio del lenguaje y *claridad-oscuridad* de conceptos existenciales; como es el caso de la novela de Joaquín Copeiro, *David y Goliat*, cuyas primeras líneas sitúan al protagonista, David Dávila, abominando de su propia *sombra*, cuya inconsistencia ontológica le recuerda la trágica noticia de la proximidad de su muerte:

*Aquella maldita sombra, imponente y sobrecogedora, que sin embargo arrancaba de mis propios pies, me arremetía, desde el último peldaño de la escalera, con dagas y mazas, con látigos y alambres de espinos, a lanzazo limpio [...] con toda la artillería aérea y antiaérea del orbe, ¡del Orbe!, y lo hacía inmisericorde, sin compasión, con la impiedad de un infiel, sin darme un sólo respiro, catapultando sobre mí las más terribles palabras jamás oídas en mis treinta y nueve años de andar por el mundo:*

*—¡Un año, tan sólo un año! [...]*

Al final de esta novela de Copeiro, en inusitada inversión *sombra-luz*, advertiría que la muerte es el propio Dios de David Dávila, al que éste intentaba no aburrir para prolongar su vida; que su lacerante *sombra* no era sino la precursora de la “*postrera sombra*” que-vediana, que al final, incluso, se anticipa trágicamente, mientras su traidora *sombra* le abandona en plenos estertores aunque al fin le otorga, en su fuga hacia un blanco manuscrito, la inmortalidad de un personaje literario: el recuerdo (o no-olvido), la continuidad garantizada (desde aquí la suscribo) en la *sombría* historia de nuestra literatura:

*¡Una ambulancia, rápido! [...]*

*¿Qué más se puede contar? No mucho más. La noche, a pesar del viento que trajo la muerte -¿el viento a la muerte?, ¿la muerte al viento?-, está hermosa, apetecible [...] El negro está ausente del paraje. Hay blanco en la espuma de las olas casi serenas y en las paredes de la casa [...] Sólo algo, o alguien, dentro de la casa mantiene una actitud de distanciamiento en relación con el drama: una sombra que arranca desde los pies de David y se alarga hasta el manuscrito, y el propio manuscrito; en él, David vivirá por muchos años, tantos, al menos, cuantos la perdurabilidad del papel y de la tinta lo permita. Y con David vivirá también su Dios, el Dios de David, a pesar de ser tan sólo una sombra o una premonición.*

Y nuestro personaje, el cazador de *sombras*, no tendría ya problema para advertir, en el propio Copeiro, el interrogante metafísico del escritor, cuya *sombra* duerme el sueño de lo real (la realidad de Copeiro sueña con la metarrealidad) en el interior de la *Caverna*

149 Güiraldes, Ricardo, *Don Segundo Sombra*, Madrid, Aguilar, 1987, p. primera y última (293).

El autor, cofundador con Jorge Luis Borges de la revista Proa, sitúa en esta novela de iniciación, al personaje de un joven (Fabio Cáceres) como *sombra* que sigue e imita a un gaucho de la pampa. En su doble aventura física y espiritual, en la que pueden advertirse *sombras* de Don Quijote de la Mancha y Sancho, este “Don Quijote de la pampa” y su espabilado escudero, describen un camino de la *sombra* a la *luz*, más intuitivo, probablemente, que premeditado en lo que a nuestro planteamiento umbrátil se refiere, pero no por ello falto de eficacia ni mérito.

mejor que otros y que, a falta de restos que supongan evidencia, lo cierto es que la manipulación de material más antigua registrada emplea el medio escultórico para la fabricación de útiles a partir de cantos rodados. Es evidente que lo que hoy conocemos como escultura tiene mucho que ver técnicamente con la magia empleada por nuestros ancestros para la elaboración especializada y ritualizada de útiles de piedra o hueso.

Conforme nos aproximamos en el tiempo, aparecen nuevos materiales de caducidad más comprometida que evidencian la pérdida de otros muchos empleados junto a los huesos y las piedras.

No es pues de extrañar que el legado artístico se multiplique y aparezca menos distanciado a medida que nos aproximamos en el tiempo, tal y como se refleja en la Historia del Arte Salvat:

*En el caso de los documentos artísticos, se nota un incremento en el número, paralelo a la aceleración de la historia. Tomemos un cordel, en el que, convencionalmente, cada milímetro de longitud represente un siglo. Las más antiguas herramientas que nos son conocidas, los cantos rodados tallados por el Zinjanthropo de Kenia, se sitúan a más de veinte metros. La célebre escultura de Laussel sólo quedará a treinta centímetros. Las galerías de mamuts de Rouffignac estarán situadas a catorce centímetros, los bisontes de la “Sala Negra” de Niaux a diez centímetros... ¡y Marignan a cinco milímetros! Para representar el arte de los Pueblos del Metal, basta con cuatro centímetros, que abarcan desde la introducción del cobre en nuestra economía hasta la llegada del hombre a la Luna.*

*Por consiguiente, el arte es un fenómeno “tardío”. Los últimos descubrimientos hacen todavía más acusada esta característica: un molar prehumano, hallado en la cuenca de Baringo, se situaría hacia los diez millones de años, es decir, a unos cien metros de nuestro cordel, y una mandíbula de Keniapihthecus, descubierta por el doctor Leakey, unida a dos cantos rodados rotos naturalmente, pero con marcas de utilización, se remontaría a unos veinte millones de años, ¡lo que equivale a doscientos metros de cordel! Los veinte centímetros de arte prehistórico animalista que guardan nuestras grutas ornamentales, solamente representan la milésima parte de nuestra historia tecnológica.*<sup>60</sup>

Pero este arte “tardío” no constituye, como hemos apuntado, el principio del arte, salvo que insistamos en la acepción moderna de esta actividad sin tener en cuenta el carácter mágico-artístico de los más ancestrales y rudimentarios utensilios.

Planteando la cuestión como la determinación del **momento en que una obra humana se convierte en arte**, la citada publicación matiza al respecto:

*La humanidad más remota sólo conoció un rudimentario utillaje de cantos rodados, sumariamente tallados, golpeándolos entre sí. Estos retoques determinan una pieza cortante o una punta útil. El artesano, tanto si es el australopiteco, como el pitecántropo, ha “elegido”*

60 Arola y otros, *op. cit.*, pág. 6.



de Platón cuyos muros exteriores son las pastas de su libro, y en cuyo interior las *sombras* se reflejan en muros blancos, a modo de páginas, frente a los que el lector-esclavo de Copeiro, se inicia en *magia umbrátil*, antes de ensayar las fórmulas de *magia presencial*, por las que no las *sombras* de la *Caverna*, sino las estatuas de los porteadores, serán las que vehiculen sus conjuros de *presencia*:

*Han pasado muchos años tal vez, y hoy es día de preguntarme quién vive de verdad, quién ha muerto, quién permanece; qué es lo eterno, qué es lo efímero; qué lo contingente, qué lo determinado; qué es una sombra, qué un Cristo o una chica; qué son el amor y el odio; qué la venganza, y la justicia qué; qué la conciencia, la de uno y la de los otros. Y también, ¿por qué no?, qué es un libro, una historia, una novela, un lector o un escritor, un epitafio —“para ser, creó; porque creé, ¿yo lo maté?”—. Pero, sobre todas las preguntas, dos imprescindibles he de formularme: ¿qué o quién es Dios?, ¿qué o quién es el Hombre —¿no vamos a negarle, Dios, la mayúscula?—*<sup>150</sup>

**El encuentro con la sombra sería ya su único camino hacia la luz; se convertiría en el gran viaje** de su vida. Y desearía que al final de este viaje a través de su propia *sombra*, “*presencia* de su *presencia*”, ésta no le resultase una nebulosa carente de sentido. En tan largo trayecto de interrogación metafísica, apuraría el néctar de la “literatura del claroscuro”, como bien la definiera Saúl Yurkievich.<sup>151</sup>

Habría visto emparentados ya, en múltiples ocasiones, el pensamiento mágico-mítico con determinados estados tenidos por “irracionales” o explícitamente intuitivos como la llamada inspiración literaria, en la que se manifiesta lo ancestral del ser humano. Tomaría del propio Jung una conexión entre la intuición poética y la mentalidad “primitiva”:

*No son las obras de arte de este tipo las únicas que nacen del reino de la noche, de él proceden también las palabras de los videntes y los profetas, de los caudillos y de los iluminados. Además, esta esfera de las sombras, por misteriosa que os parezca, no es nada ignorado, sino algo que se conoce desde tiempo inmemorial y a lo largo del mundo. Para el hombre primitivo, esta esfera es parte integrante y evidente de su imagen del universo; lo que ocurre es que nosotros la hemos eliminado por miedo a la superstición y a lo metafísico, para construir un mundo consciente seguro y fácilmente manejable, en el que las leyes naturales rigen como en un estado organizado por el hombre. Pero el poeta ve a veces las figuras que viven en este mundo tenebroso, los espíritus, los demonios y los dioses, el misterioso entrelazamiento del destino humano con los designios sobrehumanos y a esas cosas no comprensibles que ocurren en el pleroma, atisba a veces algo de aquel mundo psíquico que es el terror del hombre primitivo y del bárbaro.*<sup>152</sup>

Aunque esta idea jungiana del pensamiento arcaico como luminaria para las zonas sombrías de nuestra percepción del mundo, le pareciera interesante para relacionar este con las actividades profética y poética, se daría licencia para un primitivismo consciente de que un entendimiento profundo de la idiosincrasia de cualquier pueblo, pasa por asimilar sus mitos y contextualizar sus prácticas rituales sin pretender adaptarlas a la mentalidad contemporánea. Ello le acercaría a la visión de los que hoy genéricamente llamamos artistas, esos “*seres extravagantes en pos del lado oscuro de las cosas*”, tal y como les percibe María Corti en su novela *El canto de las sirenas* (Seix Barral).

150 Copeiro, Joaquín, *David y Goliat*, Fundamentos (“Narrativa española”), Madrid, 1996, p. primera (1ª paráfrasis) y última (2ª y 3ª p.) del libro.

Este autor extremeño, residente en Toledo, realiza en la obra citada una elegante inversión del mito de *Peter Pan*, ya comentado, con un personaje que también se obsesiona con su personificada sombra. *Peter Pan* está condenado a no crecer, y David Dávila está abocado a la muerte prematura. Quizá por ello el personaje de Barrie busca su *sombra*, perdida involuntariamente (v. nota 1) y se la cose al calzado, mientras que el de Copeiro reniega de la suya al principio del relato, siendo al final la *sombra* la que se deshace del cuerpo del protagonista de esta novela “ontológica”.

151 [...] *la literatura juega al juego del mundo, ya configurado ya desfigurado, ora articulado ora fracturado, a la vez concentrado y difuso, global y evasivo, constelado y disgregado. Literatura del claroscuro, complementariamente luminosa y tenebrosa, abre al resplandor y a la negrura de esa totalidad cambiante: su precaria instancia última.* Yurkievich, Saúl, *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, (“Pensamiento”), 1996, p. 289.

152 Jung, C. G., “Psicología y poesía”, en VV.AA., *Filosofía de la Ciencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 344..

*el canto rodado, porque su masa, su forma natural, le sugieren la herramienta que desea y que ya ha imaginado en su mente. Esta elección es propiamente humana, supone una inteligencia, conduce a una estética y constituye un lejanísimo intento artístico.*<sup>61</sup>

Esta nueva aportación es esencial para nuestro discurso, pues partimos de la premisa de que toda técnica conlleva un arte, y viceversa. Recordando que la palabra “arte” es la raíz de artesano, el texto referido recuerda que “...*Cuando éste se deja llevar por el juego de la perfección técnica y goza con ella, existe creación artística*”.<sup>62</sup>

La función crea la forma, al igual que ocurre con la selección biológica. Para que el hombre aproveche formas naturales que el entorno le ofrece como más propicias y elabore, adecuándolas aún más a su propósito, formas artificiales que cada vez son más depuradas, o bien posee previamente las capacidades de selección y manipulación del material, o las va adquiriendo conforme las necesita, convirtiéndose en el propio constructor de su sistema de aprendizaje. Pero aun en este segundo supuesto, **la progresión geométrica del ser humano en los campos técnico y artístico, que los paleolíticos integraban en un todo mágico** donde no cabe concebir la diferenciación de disciplinas, sólo puede explicarse admitiendo un impulso perfeccionista, inherente al individuo, que constituye una incógnita a despejar en “ecuaciones conductistas” de estímulo-respuesta. Todo parece indicar que el hombre va más allá de la resolución “ahorrativa” e “invierte”, pensando y perfeccionando útiles, pudiendo atisbar en ellos, desde el mismo origen de nuestra especie, lo que bien puede denominarse “gusto por el acabado”.

Este factor es esencial a la hora de distinguir las piedras que usan los simios de las que “procesan” los hombres paleolíticos. También para interpretar, desde las claves profundas del comportamiento humano, que el lentísimo camino desde la piedra tallada paleolítica hasta la piedra pulida del Neolítico es, en comparación con la evolución del animal, una carrera vertiginosa, un “sprint” de millares de años.

Joan Sureda evoca la primera conquista técnico-artística humana de la talla de piedras en los siguientes términos:

61 Arola y otros, *ibidem*.

Este remotísimo “*intento artístico*” queda pues situado en el mismo proceso de hominización que da lugar al *homo*, cuando el elemental utillaje de nuestros antepasados se obtenía preparando guijarros (pebble culture, remontándose los más antiguos a 1,8 millones de años), así como fracturando intencionadamente huesos de animales. Se han hallado muchos en África oriental (Etiopía y Kenya) y en África austral. La recién adoptada postura erecta de nuestros ancestros les permitió liberar las manos de la locomoción y desplazarse asiendo permanentemente un utensilio reforzador de la acción. Esto, a su vez, estableció una nueva ventaja selectiva que hasta nuestros días ha aumentado de generación en generación, la capacidad congénita media de elegir el útil conveniente y la de aplicar todo el cuerpo, en especial las manos, para manejarlo. Con ella, la de adquirir habilidad manual para la producción de utensilios (piedra, madera, huesos) sobre los que se asienta nuestra comprensión de su evolución, en la que nos negamos a separar los avances tecnológicos de los artísticos, en base a que desde siempre el hombre ha sumado al factor funcional el estético, aun cuando este último haya de interpretarse entonces como la simple capacidad de selección de formas naturales.

62 Arola y otros, *op. cit.*, pág. 7.

Pronto advertiría que **la sombra es ámbito de entendimiento**, en el que pueden llegar a hermanarse artistas de distintas disciplinas como la literatura y la plástica. Quizá adquiriese el libro *La indetenible quietud* de Clara Janés, ilustrado con espléndidos grabados de Eduardo Chillida, tras leer la recensión que, sobre esta publicación, escribiera Ángela Molina, a quien los versos de Janés recordaban “[...] esa imperturbable extrañeza que le causa el mero hecho de respirar a la jamás superada dama woolfiana: Mrs. Dalloway. Un minuto eterno frente al cortinaje y contra los planos de una habitación victoriana, de oro, de jaula, donde el sujeto poético de la gran escritora inglesa presiente las coordenadas más universales, sumida en la caverna de la oscuridad de las normas. Tanto ansiedad no puede tener salida si no es frente al tedio de las páginas en blanco; entonces la negritud y todos los malvas sombríos se tornan geometrías saltarinas en la lenta dicción de un grabado. Es el aliento indetenible de la quietud, o si se quiere, el huracán que crea la comunión de las artes visuales y la poesía”.<sup>153</sup>

Tras leer el libro mencionado, entendería aún mejor otras palabras de Molina sobre el mismo:

*La escritora cuenta una jornada particular sumida en la memoria, entre sombras, piedras y “labios ávidos de espacio”. En esa plenitud “alexandrina” surge el “yo poético” de Janés, escrito en las hojas invertebradas que acarician la muerte –del día– gracias a un juego de aliteraciones que nos dirige la mirada al horizonte, con su difuminada luz blanca. Una arcadia que también es campo gravitacional para el escultor vasco, que en sus Seis Estaciones sucumbe al declinar del tiempo con la misma libertad que la poeta. Chillida desentraña la densidad, la convierte en leve paradoja y se la ofrece a la luz. Los laberintos, abruptos cosmos que emergen del delicado papel del grabador, son “como negros oleajes en la noche”. Janés lo confiesa en su irracional traducción – ¿se puede traducir la poesía?– de las piedras, en su trayecto por los bosques plagados de rocío oriental. Es lo no dicho y una dulce mirada a la espuma blanca de la inmensidad lo que descubren la fuerza de la penumbra y el viaje hacia el nuevo día, en una parábola fugaz donde la vida pesa tanto como la muerte, la nada.*<sup>154</sup>

Anhelando esa plenitud “alexandrina” de Janés, intentaría entonces amar a su *sombra*, aunque tuviera que visitar antes a especialistas en terapia umbrática, como James Hillman, que pudieran aportarle claves en este sentido, esenciales para apreciarse a sí mismo, y adquirir la autoestima necesaria para el equilibrio personal. Aprendería de Hillman que estimarse a uno mismo implica aceptar todo cuanto hay en nosotros, y que “cuidar de la sombra, en ocasiones, no significa más que asumirla”.<sup>155</sup>

Y un poeta habría entonces de enseñarle estrategias de integración o, mejor, de la propia “digestión” de la *sombra* para lograr una “proyección”; para llegar a asimilarla. Robert Bly le introduciría en prácticas con las que pudiese desinhibirse y vencer sus autorrepresiones:

[...] resulta muy interesante tratar de romper nuestros hábitos, agudizar nuestra sensibilidad olfativa, gustativa, táctil y auditiva en la vida cotidiana, visitar tribus primitivas, hacer música, modelar con barro, tocar el tambor, permanecer aislados durante un mes o considerarnos a nosotros mismos como criminales.<sup>156</sup>

153 Molina, Ángela, “Traducir las piedras”, suplem. ABC Cultural (p. 39), en ABC (Madrid) 15-10-1998. Reseña sobre el recién publicado libro: Janés, Clara, *La indetenible quietud*, Grabados de Eduardo Chillida. Boza Editor, Barcelona, 1998.

154 Molina, Ángela, op. cit.

155 Hillman, James, “La curación de la sombra”, en Zweig/Abrams, op. cit. p. 347.

Este profesor y fecundo escritor, perteneciente a la tercera generación de autores afines a los postulados de Jung, establece pautas para cortejar a nuestra inseparable compañera:

*Para amar a la sombra es necesario aprender a llevarla con nosotros. Pero con eso no basta ya que también debemos tomar conciencia de la paradoja de esta locura que compartimos con el resto de los seres humanos. Sólo entonces podremos aceptar, caminar e incluso alimentarnos de lo que hayamos rechazado. Por otra parte, el simple amor puede llevarnos a una identificación con la sombra que termine convirtiéndonos en sus víctimas. Es por ello que no debemos menospreciar la dimensión ética del trabajo con la sombra. Así pues, la curación requiere también el reconocimiento moral de los aspectos más despreciables de nosotros mismos y de la aceptación amorosa y alegre de su misma existencia. Se trata, por tanto, de una empresa que exige, al mismo tiempo, del trabajo y de la entrega, del juicio exacto y de la participación gustosa, del moralismo occidental y de la renuncia oriental.* (Hillman, J., op. cit. pp. 347-348).

156 Bly, Robert, “El proceso de digestión de la sombra”, en Zweig/Abrams, op. cit., p. 401.

*El arte y el aprendizaje técnico son indisociables en la producción de útiles durables del Paleolítico Inferior. La primera labor del proceso de selección del material, de los núcleos que iban a ser desbastados, y la selección de piedras estuvo progresivamente condicionada por la adecuación del material al fin pretendido. Los tipos de piedras elegidos están mayoritariamente vinculados al grupo del cuarzo, sin duda, por sus cualidades físicas, entre ellas su gran dureza (7 en la escala de Mohs) y su isotropía (idénticas cualidades físicas en todas direcciones), gracias a la cual una piedra de cuarzo (sílex, calcedonia, jaspe, obsidiana, etc.) produce al ser golpeada una superficie irregular de bordes muy agudos y cortantes. Hay que suponer que fue la experiencia de miles de años la que condujo al hombre a esa elección, al igual que a la correcta utilización de los métodos de talla.*<sup>63</sup>

Apostillaremos que anteriormente a la creación, entendida como materialización de una idea, el sentimiento mágico técnico-artístico se da en el ser humano desde la admiración por el orden o el concepto de belleza que construye frente al sorpresivo y enigmático entorno natural. Pero aquí sí distinguiremos nosotros la creación artesana de la artística, entendiendo que la primera atiende al plano estético como un fin en sí mismo, mientras que la segunda convierte la magia de la representación en un medio de expresión de un pensamiento; **una vía de comunicación con el propio subconsciente, la comunidad circundante e incluso con fuerzas o seres sobrenaturales.**

Esta distinción puede resultar un tanto paradójica teniendo en cuenta que en el nivel artesano se satisfacen conjugados los aspectos funcionales y estéticos, siendo los elementos fabricados de carácter básicamente útil o mediático, pero la ornamentación de herramientas se corresponde con el planteamiento enunciado del “arte por el arte”, pues se agota en la intención de que algo útil resulte a su vez bello o atractivo sin que dicho reclamo, visual o táctil, sirva para un fin determinado. Por el contrario, cuando la estética es el resultado de un proceso mágico mediante el que se intenta conseguir algo como la captura de una presa, una lluvia benefactora o cualquier respuesta natural o sobrenatural, el arte resultante tiene que ver más con el contenido que con la forma, con el significado que con el significante.

El perfil aerodinámico de las “almendras” acheulenses, descendientes perfeccionadas de las “bifaces”, piedras de doble cara o sílex tallado en función de la bifacialidad (industria abbevilliense, de 800.000 años de antigüedad) es de una belleza sorprendente, por simple y equilibrada, que dimana de la necesidad de acertar con una forma que garantice el corte y la penetración (figs. 78 y 79). Se trata por tanto de un arte que nace íntimamente ligado a un objetivo. Por el contrario, cualquier detalle incorporado en un utensilio como la punta de una flecha, el mango de un hacha, etc. que no atienda a ningún fin específico del objeto (ya sea en el orden técnico como en el mágico) salvo el embellecimiento o adorno del mismo, sirve de ejemplo de ejecución artesana en la que el sentimiento estético se satisface en sí mismo.



78. Almendra acheulense.



79. Bifaz abbevilliense.

63 Sureda, Joan, op. cit., pág. 26.



R. Bly, como buen alquimista de la palabra, partía de la base de que Isaac Bashevis Singer y Shakespeare habían ilustrado, a la perfección, que “*el lenguaje contiene la substancia de la sombra de todos nuestros ancestros*”.<sup>157</sup> Pero sabría decirle a nuestro decodificador de sombras que “[...] Si en un determinado momento el lenguaje verbal no resulta adecuado quizás pueda serlo el de la plástica”.<sup>158</sup>

1.12 PLÁSTICA UMBRÁTIL

Nuestro explorador de la *sombra* tendría muy presente el último consejo de Bly, máxime teniendo en cuenta que los terapeutas de la *sombra*, como el psicólogo Daniel J. Levinson, le advertirían de las crisis que podría padecer por no tomar conciencia de su agresividad y su mortalidad, en un encuentro con la *sombra* (esencial para este autor para afrontar la llamada “crisis de la mediana edad”) cuya deserción podría suponer la pérdida de la propia creatividad.<sup>159</sup>

Y es, precisamente, el potencial creativo el arma que, en sus manos de artista plástico, le resultaría más eficaz para conocer su lado oscuro, así como entender (si no asumir) la siempre enigmática y, a menudo, espeluznante *sombra colectiva* que, transustanciada diariamente en negra tinta de imprenta, y plasmada en ingente cantidad de blancos fragmentos del muro platónico, a modo de papel de prensa, nos revela un mundo exterior que construimos en base casi exclusiva, a las imágenes y fotografías impresas, *sombras* de un exterior iluminado por la *luz* de una *verdad* (la realidad), de la que sólo obtenemos reflejos filtrados por la ideología del medio y la opinión del profesional que los elabora.

Descubriría que la palabra *imagen* procede de la palabra latina *imago* que significa *sombra*, imitación, figura, y que por extensión se aplicaría posteriormente a la representación mental de los objetos percibidos por los sentidos. Los teóricos de la imagen, como José María Casasús le confirmarían este proceso.<sup>160</sup>

Para ahondar en el entramado psicológico de la plasmación de la imagen visual-artística, quizá se pusiera en contacto con el Instituto de Psicología social de Estrasburgo, donde uno de sus más eruditos directores, Abraham Moles, le confirmaría (en clara adscripción a la narración de Plinio) que **la historia del arte arranca desde el encuentro mágico con la sombra**; pues para Moles las etapas iniciales de la imagen son las siguientes:

1. La primera imagen: el contorno materializado.  
El hombre ve *sombras* y dibuja su contorno, obteniendo siluetas.
2. La aparición de los detalles dentro del contorno.  
Una vez plasmada la silueta, el paso inmediato es añadirla detalles que completen la forma.
3. La tercera etapa sería directamente la *escultura*, como “*imagen de tres dimensiones*”, seguida de la *aparición de las medias tintas*, un avance en la apreciación de la imagen, que implica mayor complejidad, en el que se necesita observar la *sombra* “propia” de cada cuerpo. Luego vendrían las *sombras* “proyectadas” (ya no es la *sombra* propia de cada cuerpo sino aquella que éste arroja sobre su entorno), la *rotación de los perfiles* (ampliación de los ángulos visuales), la *perspectiva* (que surgió en el Renacimiento, aunque no usada en todas las culturas ni períodos, es indispensable para logros posteriores), la *fotografía*, la *estereoscopia*, la *imagen móvil*

157 Bly, Robert, op. cit., p. 402.

158 Bly, R., ibídem. El autor, ensayista y poeta, que recibió el Premio Nacional de poesía (EE.UU) por su libro *The Light Around the Body*, hace gala de inteligencia al reconocer otros lenguajes en el ámbito de la plástica, con los que puede resultar, en ocasiones, más ventajosa la terapia de encuentro con el lado oscuro.

159 Levinson, Daniel J., “El hombre de mediana edad”, de su best-seller *The Seasons of a Man’s Life*, en Zweig/Abrams, op. cit., p. 345.

160 En Casasús, José María, *Teoría de la imagen*, Barcelona, Salvat, 1983, p. 27, este autor establece la siguiente definición de “imagen”:

*Toda representación figurada y relacionada con el objeto representado por su analogía o su semejanza perceptiva... sin embargo, en la actualidad, cuando hablamos de una “teoría de la imagen” o de la “civilización de la imagen” nos referimos básicamente a toda representación “visual” que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado (cit., p. 27).*

Obviamente toda manifestación artística conlleva una labor artesanal en absoluto desdeñable. El cuadro “Las Meninas” de Velázquez, por ejemplo, además de ser una lección magistral del arte de la composición y la jerarquización de elementos o personajes mediante recursos dibujísticos, cromáticos y lumínicos, como comentamos anteriormente (v. 2.4.2.5), es también una lección de “buen hacer” que complementa el “buen decir” estético de esta obra que agota las posibilidades de representación de la llamada pintura realista.

La sabia técnica pictórica de Velázquez, su conocimiento del color, la audacia de sus pinceladas o su asombrosa habilidad manual dotan a esta pintura de unos valores artesanales de primer orden, que ya de por sí justifican la visita al Museo del Prado. Pero el Velázquez profundo se encuentra en el discurso hermético de su inigualable código realista al servicio de la investigación plástica, en la búsqueda continua de fórmulas iconológicas. La distinción de los valores artesanales y los artísticos en una obra plástica como una escultura, nos ayudará posteriormente a la hora de analizar obras vanguardistas donde el sempiterno binomio estético forma-contenido se resuelve en clave dialéctica, a menudo paradójica, en la que la “riqueza expresiva” se afronta desde la “pobreza material”, así como la crítica hacia los códigos estéticos clásicos y académicos se realiza desde la provocación en el orden formal-escultórico.

Volviendo pues a la prehistoria, **el “artista” primitivo no tiene conciencia de hacer arte exento del móvil mágico-religioso propiciatorio o del técnico resolutivo, aun cuando se deja llevar por el anhelo estetizante que se advierte en cuantas ejecuciones materiales realiza.**

**La creatividad en el terreno del “arte por el arte”, o en el del “arte como medio” o como resultado de un proceso ajeno a sí mismo, funciona en base a las mismas capacidades humanas pero, aunque aparezca de forma indisociable, puede diferenciarse en base a la intencionalidad que las alienta. En este sentido la primera se corresponde más con lo formal y la segunda con lo conceptual en el perpetuo diálogo forma-contenido.**

**La pregunta a formularse, para la reflexión sobre el origen de este arte mágico-religioso en función de lo objetual o de lo conceptual, es qué fue antes, si el pensamiento o la palabra; la necesidad de reflejar, comunicar o perpetuar ideas, miedos, deseos, etc, o el registro propio de los mismos.**

Una de las apuestas teóricas más fuertes de Leroi-Gourhan es que la evolución del arte paleolítico europeo es homogénea y continua, siendo estos calificativos extensibles a los grupos humanos que la vivieron.

El autor cuestionaba la validez de la discontinuidad progresiva resultante de la interpretación del legado paleolítico basada, hasta entonces, en los avances tecnológicos.

La escala cronológica que establecería de esta forma un arqueólogo del futuro que acometiera la división, de forma expresiva, del tiempo transcurrido desde el Medioevo hasta la actualidad, definiría las edades del arco, de la ballesta, del arcabuz, del mosquetón, del fusil, y así hasta los modernos misiles de nuestra ambivalente “era atómica”.

(cine), la *síntesis total* (la imagen en el ordenador) y el *holograma*, como testigo o *sombra telúrica* de una imagen en el espacio.<sup>161</sup>

Animado a reconstruir cada pauta, visitaría en su estudio a artistas como Linda Jacobson, con quien realizaría ejercicios de visualización guiada, orientados a dibujar la *sombra*.

Dependiendo paulatinamente de su capacidad de evasión y desinhibición, obtendría imágenes de su propio subconsciente, en lo que constituiría una auténtica invocación mágica.<sup>162</sup>

Resumiría el conjuro de la creación con un simple y transcendente rito: el dibujo de su propia *sombra* (analizaremos en obras de artistas como Ana María Mendieta, idénticas formulaciones en el ámbito escultórico-presencial).

Dirigiría ahora sus esfuerzos a reconstruir el proceso de creación, remontándose al estado humano de inocencia, del complejísimo entramado icónico que constituye la inmensa colección de *sombras* pictóricas acumuladas por el hombre, desde que las iniciara en fórmulas de magia *presencial-umbrátil*, en las cavernas de las que habitara la parte más cercana a la entrada, reservando para santuario de conjuración el espacio oscuro y sagrado del fondo de estos “úteros de la diosa tierra”, de donde siempre saldría renovado a la *luz* del día, a que su dios Sol volviera a distinguirlo, revalidando su *sombra*.

Quizá tardase en analizar el proceso mágico de creación de sus prístinas imágenes en un intransferible proceso de construcción de sus mundos interior y exterior; pero al lograrlo, no se situaría ya frente al arte como la niña María Sanz de Sautuola, hija de *Marcelino* (Sanz de) *Sautuola*, descubridor del primitivo santuario de Altamira, pudiendo ahora atisbar la fuerza de las *sombras mágicas* de las bóvedas y paredes de las cavernas paleolíticas, que adquieren apariencia (y *presencia*) de bisontes, jabalíes y otros animales que se hibridan con el hombre en figuras antropomorfas que revelan su condición de brujos durante actos de representación mágica, cuyo simbolismo entraña las claves del pensamiento transcendente del hombre desde sus orígenes.<sup>163</sup>

**Las huellas de las manos de aquellos brujos ancestrales, que a su vez aparecen reflejados con cuerpos humanos y cabezas de animales astados, actúan hoy sobre nosotros como las portadoras de un mensaje luminoso en el interior de oscuras cavernas que custodian los secretos de nuestra propia naturaleza exterior e interior; la profundidad de nuestro aún desconocido potencial sensorial e intelectual. Encierran las claves de un progreso de supervivencia y conocimiento en el que el ser humano supone un “milagro” en una evolución animal, que transcurre desde la más rudimentaria instintividad hasta la interrogación metafísica, siendo el arte el medio ideal para la articulación del pensamiento transcendente.**<sup>164</sup>

Pero ya no plasmaría en la caverna la huella de su mano, o el negativo de la misma como *sombras testimoniales* de su *presencia* en ella. Ni modelaría el barro o tallaría la

161 Moles, Abraham, *La comunicación y los mass media*, Bilbao, Mensajero, 1975.

162 Ver Jacobson, Linda, “Dibujando la sombra”, en Zwueig/Abrams, op. cit. pp. 425-428; donde esta artista residente en los Ángeles reflejara este tipo de experiencias con sus alumnos en su estudio, así como enunciara fórmulas de magia umbrátil, a título de ejercicios para trabajar con la *sombra*:

\* Haga un dibujo que integre la sombra con el resto de su persona.

\* Dialogue por escrito con su sombra tratando de descubrir cuáles son sus necesidades.

\* Dibújese a usted mismo desde el punto de vista de la sombra.

De este modo es posible que usted también llegue a descubrir que el hecho de dibujar la sombra puede convertirse en una fecunda experiencia creativa (cit. p. 428).

163 La mayor parte de los animales de Altamira se han plasmado en silueta, frecuentemente sobre dibujos anteriores. Esto auspició la errónea suposición, por parte de los expertos de entonces, de que fueron pintados por “amor al arte” y no para crear imágenes acabadas de las criaturas. Pero el hecho de que muchas pinturas se hallaban en las zonas más sombrías e inaccesibles de las cuevas demuestra que tenían una función ritual y no fueron realizadas para su contemplación. Sólo eran vistas por los brujos e iniciados a la luz de sus teas o lámparas de grasa. Sobre este tema volveremos a incidir más adelante.

164 A la mano humana y sus distintos modos de *presencia* (manifestados como *sombras*: huella, silueta, réplica, etc.) dedicaremos posteriormente, afrontando el arquetipo de la mano como uno de los elementales en la articulación del pensamiento transcendente, con especial poder presencial en el ámbito escultórico.

Pero en esta simplificación clasificatoria no quedaría reflejada la continuidad de nuestras lenguas o tradiciones religiosas, de igual manera que la “oficialidad arqueológica” no contemplaba las conexiones y correspondencias de los móviles artísticos del Paleolítico, cuando insistía en encontrar un arte típicamente magdalenense, solutrense o auriñaciense; periodo este último que no se corresponde con una raza, lengua o credo humanos, sino con un tipo de azagaya que puede haber sido adoptada de diversas procedencias sin por ello romper el hilo de las tradiciones religiosas, constitutivas para el prehistoriador del fundamento de las tradiciones artísticas:

*La obra artística no se basta a sí misma y es importante investigar por qué los cazadores de mamuts pintaban o esculpían. Las imágenes poseen dos motivos para cautivar al curioso: por lo que contienen de belleza y por lo que conservan de pensamiento. No es difícil olvidar el segundo aspecto cuando se trata de las civilizaciones clásicas, cuyos sesgos de pensamiento son familiares al que admira la belleza de las formas en sus obras.*<sup>64</sup>

Conviene recordar al respecto que no sólo el pensamiento científico o el filosófico están implicados en las obras de arte de nuestros museos, sino también el estético, por lo que el anterior ejemplo de Velázquez como transmisor de ideas estéticas profundas resulta aquí idénticamente significativo.

Leroi-Gourhan señala que cuando Cartailhac (el ya mencionado “inquisidor arrepentido” de Sautuola), Piette y de Mortillet revelaron, entre 1880 y el comienzo de nuestro siglo, la existencia de grabados en asta de reno y marfil, **las nociones sobre el “hombre primitivo” estaban implícitamente asentadas sobre el principio de que dicho hombre carecía de religión:**

***Recién salido del mono, no había tenido tiempo aún, para unos, de alcanzar la madurez moral suficiente, y, para otros, de encenagarse en el pantano de las supersticiones. Ahora sabemos que gran cantidad de centenares de milenios separan al hombre de Lascaux de los épicos tiempos en que los monos aprendían a tenerse en pie, y que, en la escala temporal, los quince mil años de edad del hombre de Lascaux se confunden con nuestra época. Pero quedaban por explicar los caballos y los renos grabados y se escogió la más inofensiva, pero también la más funesta de las explicaciones, la del arte por el arte.***<sup>65</sup>

64 Leroi-Durhan, op. cit., pág. 6.

65 Leroi-Gourhan, op. cit., pág. 7.

Para más información sobre la trayectoria histórica de la hipótesis del “arte por el arte” en la comunidad paleolítica, puede acudirse al texto mencionado de J. Ucko y Rosenfeld (nota 9), pág. 117.

Ambos autores sitúan en 1864 el primer intento de explicar, por parte de Lartet y Christy, la contradicción de cómo pueblos tan primitivos podían haber desarrollado una actividad como el arte, considerada entonces demasiado avanzada para los habitantes de las cavernas paleolíticas. Siguiendo la explicación de ambos, basándose solamente en el arte mobiliario y planteando la cuestión desde una supuesta abundancia de caza salvaje, que habría permitido a nuestros ancestros tiempo disponible para el ocio, Ucko y Rosenfeld sintetizan las pocas adhesiones a esta teoría, destacando la de insignes prehistoriadores como el francés Piette, e incluso Breuil, si bien este último sólo admitió el móvil decorativo con relación a algunas representaciones específicas como las venus esteatopígicas. Las tesis de Sir Edward B. Taylor y Frazer revolucionaron el concepto de la Humanidad primitiva.



piedra como los magos o chamanes primitivos para obtener figuras necesarias para sus ritos.

### 1.13 PINTURA UMBRÁTIL

Ciertamente, habría leído ya el relato de Plinio el Viejo, por el que la inventora de la pintura fue la hija de un alfarero griego, Butades de Sición, que trazó una línea sobre el erótico perfil de la *sombra* que el cuerpo desnudo de su dormido amante, que iba a partir de su lado, proyectaba en la pared contigua al lecho. Y coincidiría con Francisco Calvo Serraller en que este *“mítico origen sombrío”* marcó la historia del arte occidental con el *“estigma de la sospecha”*.<sup>165</sup>

El autor achaca a este estigma la costumbre de los artistas de ocultar su identidad y, en la gran mayoría de ocasiones, *“las verdaderas intenciones de lo que hacen”*. También afirma poder encontrar en ello la paradoja de por qué las mejores obras de los artistas se corresponden con su comportamiento moral más reprochable, es decir: *“cuando se inhiben más de las pautas sociales de comportamiento”*.

Acerca del tema de la *sombra*, Calvo Serraller sacaba a colación un riguroso ensayo que había publicado en Reino Unido un auténtico sabio *umbrátil*: Victor I. Stoichita, con el título *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, Londres, 1997, en el que se comenta el papel de las *sombras* en el arte tradicional (la Esquigrafía), y su supervivencia en el actual:

*Esto último tiene especial interés, ya que nuestro mundo también ha revolucionado la actitud tradicional al respecto, emplazando la sombra como la única forma de verdadero conocimiento, que es siempre desvelamiento de lo oculto o inconsciente. En este sentido, nuestro lado sombrío —el agujero negro de nuestro deseo y las huellas de frustración que nos deja— se ha convertido en el único tema interesante para ser hoy artísticamente representado* (op. cit. ibidem).

Para bien de los españoles, el libro de Stoichita fue reeditado en nuestro país.<sup>166</sup> Esta obra constituye el más completo tratado sobre la *sombra* en la pintura, en la fotografía y en el cine hasta la fecha. Reconstruye la senda *umbrátil* mantenida desde que Plinio el Viejo enunciara su teoría, ya comentada, del origen de la pintura en torno al silueteado de una *sombra* humana, en su Historia Natural (XXXV, 15) hasta el interrogante que dejara abierto, para el arte actual, **el chamanismo de Joseph Beuys**, cuya magia eficaz no pondría en duda Stoichita, señalando el happening y los actos rituales de signo umbrátil como la consecuencia contemporánea y, al tiempo, recuperación protohistórica de toda una trayectoria de la representación artística, que este artista alemán rompiera para acceder a una nueva dimensión:

*Lo que Beuys busca es el olvido de toda representación-superficie, de todo marco codificado. Propone la transgresión de toda la red de coordenadas, en nombre de una intervención directa (aunque subterránea) del ‘artista’ en el flujo de las cosas y de los seres. Por eso la acción se aproxima vertiginosamente al ceremonial mágico, y el happening se ofrece como la verdadera reactualización de las antiguas sesiones chamánicas. Es sin duda muy significativo que la acción Dead Mouse (y las fotografías que de ella nos transmite Ute Klopheus) [Stoichita se refiere a la acción Ratón muerto que, con ese título, realizara Beuys con Terry Fox en Düsseldorf, el 24 de noviembre de 1970] encuentre su paralelo casi exacto en las escenas de brujería como la que hemos tenido ocasión de analizar [J. de Gheyn II, ‘Tres brujas buscando un tesoro escondido’, Ashmolean Museum, Oxford]. La gruta abovedada, iluminada con efectos especiales, el ratón, el cadáver, la sombra gigantesca, el brazo con su doble significado, son repeticiones que superan las coincidencias fortuitas y nos plantean un problema hermenéutico que no podemos soslayar. Podríamos incluso añadir que en esa fotografía [de U. Klopheus] se opera una verticalización y una hiperbolización de la ‘sombra del artista’ en el sentido exigido por el escenario mágico.*<sup>167</sup>

<sup>165</sup> Calvo Serraller, Francisco, “Sombra”, El País, suplemento semanal Babelia (Arte), 20-9-1997, p. 20.

<sup>166</sup> con el título *Breve historia de la sombra*. Ediciones Siruela, S.A., en 1999, y una excelente traducción de Anna María Goderch.

<sup>167</sup> Stoichita, Víctor, *Breve historia de la sombra*, Ediciones Siruela S.A. 1999, p. 248.

Al apartarse Leroi-Gourhan de la línea de pensamiento que justificaba la existencia del “arte por el arte” en la humanidad paleolítica, **se sumaba a los esfuerzos realizados por investigar en la naturaleza profunda del arte como actividad primordial del ser humano que, en cuanto se refiere al móvil mágico, iniciara ya el etnólogo británico Taylor en 1865 al sugerir la relación directa entre el arte prehistórico y la magia.**

La propuesta de Taylor, recordada en 1962 por Laming Emperaire<sup>66</sup>, no obtuvo el más mínimo eco; hubo de esperar hasta 1903, para que Salomón Reinach planteara en su obra *L’art et la magie* el tema sobre la base admitida en la actualidad, que entiende el origen del arte ligado a aspectos mágico-culturales que descartan el “arte por el arte”, con fin en sí mismo, en favor del “arte como medio”.<sup>67</sup>

Obviamente, el legítimo planteamiento de numerosos artistas posteriores de “liberar” al arte de la función mediático-informativa para bucear felizmente en el puro discurso estético, no reniega de este planteamiento en tanto que ya hemos apuntado que dicho discurso gira en torno a ideas-pensamientos o ideas-sensaciones del mundo de la plástica.

Podría resultar más ardua la cuestión si la enfocáramos desde el mundo de la música, pues la transmisión del pensamiento se efectúa con mayor ilegibilidad en un medio exento de palabra (la llamada “canción protesta” sería un ejemplo demasiado cómodo). Pero puede traducirse comparativamente tal dificultad con el aparente desajuste entre las pinturas “figurativa” y “abstracta”, que en absoluto están tan distanciadas en cuanto a iconicidad como cabía deducir de los postulados de Vassili Kandinsky cuando se aparta con sus acuarelas, en 1910, de la representación de la realidad tangible.<sup>68</sup>

El “contenido” que trasmite el “lenguaje” de Kandinski, que el ruso definiera como la única *“necesidad interior”*, es vehiculado igualmente por cualquier músico que encuentre en el puro sonido, en vez de en el puro color, su idóneo medio de expresión.

En capítulos posteriores analizaremos, desde el punto de vista *mágico-presencial*, lo absurdo de separar el mal llamado arte abstracto del ambiguamente denominado figurativo; del mismo modo que hoy no podemos pecar de simplistas intentando urdir un discurso lineal en el que el arte paleolítico figurativo evolucione paulatinamente hasta el abstracto, considerando a este último de mayor rango en el desarrollo intelectual de nuestros antepasados.

<sup>66</sup> Laming-Emperaire, A., *La signification de l’art rupestre paléolithique*, París, A. y J. Picard, 1962.

<sup>67</sup> Frente a quienes otorgan a Reinach el relevo en la hipótesis del “arte como medio” planteada por Sir Edward B. Taylor (*Primitive Culture*, vols. 1 y 2, Londres, 1873), como es el caso de Leroi-Gourhan, otros autores como J. Ucko y Rosenfeld señalan a Frazer, al publicar los primeros volúmenes de *La Rama Dorada* (*The Golden Bough*, vol. 1, Londres, 1890), donde se abordaba la complejidad de los pensamientos y acciones de las sociedades primitivas recientes, agrupando las actividades culturales de los hombres en función tanto de la antigüedad como de la época moderna.

<sup>68</sup> ‘Primera acuarela abstracta’, 1910, Museo Nacional de Arte Moderno, París.

[...]

*¿Qué hace, al fin y al cabo, Beuys en la acción Dead Mouse? Siguiendo la principal función del chamán, que es la de curandero, la acción debería, en principio, tener como consecuencia la regeneración de la representación en sí. Pero esta 'representación' no es el 'arte' que se practica en la parte superior del edificio. La única representación es la propia acción subterránea. En consecuencia, los actos de Beuys (contemplación de la muerte, culto al fruto de la vida) serán símbolos y girarán sobre sí mismos. Sin duda, Beuys sabía que en las sesiones de restablecimiento, el sanador suele desdoblarse y que entonces el alma abandona el cuerpo por cierto tiempo y adopta formas diferentes, como, por ejemplo, la sombra. Pero, y es aquí cuando el actum de Beuys nos desvela completamente su significación, todo sucede teniendo como telón de fondo la ventana cegada, sobre la cual la sombra amplificada, que debería regenerar al arte, se alarga en un gigantesco signo de interrogación.*<sup>168</sup>

Como discípulo de Stoichita, nuestro personaje bien podría obtener el Premio Extraordinario de Licenciatura Umbrátil pero, aun así galardonado, querría iniciarse en la racionalización filosófico-científica de la *sombra* y su consideración mítico-religiosa, que le abocarían a un estudio mimético de la realidad circundante y a un virtuosismo representativo en el que el claroscuro, o técnica de dominio estético de las *luces* y las *sombras*, se convirtiera en su primer afán.

**Desde representaciones esquemáticas de hombres y mujeres, o figurativas de caballos y bisontes, habría llegado a logros estilísticos a partir de la observación misma de los astros.**<sup>169</sup>

Descubriría que el efecto del eclipse o cuerpo opaco al contraluz, que sublimaría la silueta del menhir Hell de Stonehenge (v. H.D. 3) se repetiría con su mano interpuesta entre sus ojos y el sol, adquiriendo la apariencia de una *sombra* oscura, misteriosa, rodeada por un halo luminoso.

Sabría aplicar este efecto en las pinturas de sus santos, colocando tras sus cabezas *au-reolas* o *nimbos* que evidenciaran su conexión con la divinidad solar.

Aprendería de Calcagnini, amigo de Rafael, la parábola del hombre que se sentía amenazado por su propia *sombra*, negro servidor que le perseguía continuamente imitando sus ademanes. Intentaba en vano acercarse a su *sombra*, pues ésta desaparecía, pero al creerse libre de ella comprobaba que no tenía intención de abandonarle jamás. Temiendo que su astuta *sombra* terminara asesinandole, consultó un oráculo recibiendo un consejo: "*Cole perspicua*" (estudia la claridad).

En su empeño por el dominio de las *luces* y las *sombras*, procuraría la maestría de Michelangelo Merisi da Caravaggio, y dotaría a sus obras de iluminación intensa y contrastada a partir de un único foco ("*luz de bodega*"), cuya *sombra* hechizaría de tenebrismo toda Europa.

Podría iniciar su aprendizaje de pintor y grabador en Leiden, junto a Rembrandt, en el taller de Jacob Van Swanenburgh (1620-1623), y en Amsterdam (1623-1624), con Lastman, que había residido en Roma y admiraba profundamente a Caravaggio; o quizá se iniciaría en la magia del tenebrismo con José de Ribera (*il Spagnoletto*), por quien el tratadista G. Mancini dijera que no había surgido en Roma, desde hacía mucho tiempo, un artista con tan espléndidas dotes naturales, siendo su fama elevada y cotizados sus

<sup>168</sup> Stoichita, op. cit. pp. finales 250 y 251.

<sup>169</sup> Es interesante a este respecto la hipótesis de H. Kolmer (en Biedermann, op. cit., p. 438), según la cual las siluetas humanas representadas en el arte rupestre de la época postglacial, a menudo muy alargadas, son reproducciones gráficas de sus *sombras*, que no de los cuerpos, ("estando muy bajo el sol"), desde la suposición de que la representación de la figura humana constituyese un tabú.

La actual prohibición de representar la figura humana en culturas actuales, como por ejemplo en la islámica, y las creencias supersticiosas que recojo en torno a la *sombra*, apoyarían dicha teoría, siempre y cuando se aceptara que las *sombras* o esquemas humanos que aquellos brujos-artistas plasmaban en sus cavernas, comportaban un nivel presencial superior al del mero icono representativo ligado a lo decorativo o informativo. Dicho en su justo término: aceptando el carácter mágico-mediático del "arte" primitivo. Más adelante, presentaremos el primitivismo del siglo xx como el legítimo heredero de aquella magia primitiva paleolítica.

Tal prejuicio atentaría contra la más pura lógica, pues supondría relegar todo el arte producido desde el antiguo Egipto hasta los impresionistas franceses a un segundo plano evolutivo frente al arte abstracto esquemático paleolítico.

**Hoy tenemos constancia de que durante los veinte mil años que abarca el arte paleolítico, nuestros antepasados agotaron ya todos los recursos de lo abstracto y lo concreto, debiendo a sabios como Breuil, Graziosi, Laming-Emperaire o Leroi-Durhan la posibilidad de analizar un catálogo completo del empleo del buril y del pincel. Sabemos, además, que el arte figurativo y el abstracto coexistieron y se interrelacionaron, atendiendo la naturaleza de su iconicidad más a funciones mágico-religiosas que a las propias de evoluciones estilísticas.**

Si algún autor ha ejercido influencia sobre los contemporáneos prehistoriadores a la hora de su decantamiento por el argumento mágico del origen del arte, es sin lugar a dudas el abate Henri Breuil (1877-1961). Este eclesiástico francés al que debemos, aunque tardío, el reconocimiento de la importancia del descubrimiento de Sautuola y de sus *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander* (1980), así como la introducción en el campo de la investigación prehistórica del arte levantino español, encabeza, junto a Reinach, la hipótesis del "arte como medio" frente a la del "arte por el arte" o el "arte como fin" que tuviera su principal defensor en Luquet.

Este último defendía que el arte rupestre y el mueble realizado sobre piedra o piezas de hueso, asta o marfil en los que aparecen los tres grandes bloques temáticos del arte paleolítico (antropomorfos, animales y signos) es equivalente al arte infantil, pues consideraba que en aquellos momentos también la humanidad se encontraba en la primera etapa de su existencia.

Pero aunque esta hipótesis encontró eco, en autores como Halverson, fue pronto relegada en favor de aquéllas que otorgaban mayor contenido a las "*presencias registradas*" de las venus del Perigordense Superior, o las figuras incompletas, en las que se seleccionan la cabeza, las manos o las vulvas femeninas, así como la fauna objeto de caza y los signos lineales abiertos o cerrados.

La ulterior consideración del arte, cuyo origen quedaba ligado a prácticas de magia simpática ritualizadas por medio de representaciones, suponía que dichas prácticas tenían como finalidad la consecución de lo representado: la caza de animales, la reproducción de rebaños o la perpetuación de la especie humana por medio de figuraciones como las



**80.** 'Venus de Hohle Fels'. Figura humana encontrada de mayor antigüedad. 35.000 años.



**81.** 'Venus de Willendorf'. Primera pieza escultórica paleolítica encontrada. 24.000 años de antigüedad.



cuadros por su “*resolución y colorido*” a la “*manera de Caravaggio*”, pero “*más tinto y más fiero*”.<sup>170</sup>

La *luz* habría de convertirse para nuestro personaje en lo sublime de cada cuadro, siendo las figuras jerarquizadas por la misma, y asumiendo la *sombra* el papel del velo del misterio; también el de búsqueda, de interrogante metafísico.

Sabría por ello captar la síntesis de pensamiento transcendente que constituye la mítica imagen del brujo, sabio o santo pintando o pintados en una caverna, por cuya entrada penetra una *luz* aún más intensa que la del sol, hacia una *sombra* más profunda que la propia de una cueva.

Así podría entender la clásica imagen de San Jerónimo y otros santos de ermitaña soledad, que se multiplican en la pintura, y a quienes vemos en gran número de casos acompañados de calaveras humanas alusivas a la muerte física del hombre, la fugacidad de su vida.

**Comprendería que todo sabio que cogiera una calavera humana, la mirara y la palpara, sería seducido por la muerte, y que todas las sombras albergadas en su seno se proyectaran en el interior de su propio cráneo-santuario. Sabría que sólo podrían disiparse luego dichas sombras mediante el conjuro del “espíritu de fuego” que irrumpiera en las cavernas paleolíticas, o con la “luz del intelecto” que germinara la “materia oscura” de Platón.**

**Arañaría el vacío absoluto en la oquedad donde otrora se alojara un cerebro como el suyo, en idéntico ademán que el Hamlet de Shakespeare (autor que llamara a la sombra “Esta cosa oscura que reconozco mía”), y entendería que Edward W. Said dijera que el cráneo humano es lo más “sombrio” que existe.**<sup>171</sup>

El cráneo es la “caverna-santuario” de nuestro cuerpo, en el que la magia del cerebro irradia la *luz* del pensamiento; como también atrae la *luz* exterior que captamos por los ojos: Bécquer diría “*la luz que entra al alma por los ojos, / [...] Más otra luz el mundo de visiones / Alumbraba por dentro*” (v. Rima LXXVI). Los ojos son, pues, nuestras “ventanas” a una realidad cuya aprehensión supone un doble juego sensorial-intelectual.<sup>172</sup>

170 Los hallazgos de algunas de las obras que citara Mancini, como ‘El gusto’ (Wadsworth Atheneum, Hartford, E.U.A.), ‘El tacto’ (Fundación Norton Simon, Fullerton, E.U.A.), así como copias de las otras tres medias figuras que componían una alegoría de los cinco sentidos, corroboran la elevada maestría tenebrista de Ribera. Constituyen la más espléndida muestra de pintura realizada en Roma a la “sombra caravaggiesca”, destacando en un entorno repleto de afamados artistas del segundo decenio del S. XVII.

171 Said, Edward W., *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1996.  
El autor, catedrático de Literatura Inglesa y Comparada en la Universidad de Columbia, emplea el término “sombrio” como aplicable en las acepciones “sinistro”, “misterioso” y “profundo”.  
En torno al cráneo humano, asimilable en el nivel simbólico con la caverna, y elemento “sombrio” primordial de la emblemática que articula el pensamiento transcendente, analizaremos que el extremado poder presencial que se le atribuye en las culturas ancestrales cobra idéntica vigencia en el arte del siglo XX, especialmente en la escultura y sus manifestaciones de significación espacial conocidas como “instalaciones” que, ya en el siglo XXI, se presentan como disciplina artística autónoma.

172 Extremo que ejemplifica con claridad Zajonc (op. cit. p. 1-6) con los casos de pacientes ciegos que habiendo adquirido, mediante intervención quirúrgica, la funcionalidad de sus ojos, aún tuvieron que adquirir la capacidad de la vista sincronizando sensaciones con razonamientos, estímulos visuales y abstracción sobre los mismos: Al adquirir la visión de la realidad, se muestran tan ciegos ante la misma como el esclavo de la caverna de Platón hasta que se acostumbra a *luz*. El gran Averroes ya resumía magistralmente la adaptación que había de realizarse con quienes padecen la “ceguera” que delatara Platón:

*El sabio que sale a la entrada de la cueva, ante la luminosidad resplandeciente, y ve las cosas como realmente son a la luz del sol, se encuentra que sus ojos se han acostumbrado a la oscuridad y que le es imposible mirar, como sucede al hombre que de pronto sale de una gruta a la luz solar [v. R., 516 a-b] Por esto, es imposible para este tipo de hombres que desean conocer esforzarse en el aprendizaje de las ciencias, porque encuentran penosa la abstracción y consideración de los inteligibles. El método conveniente que debe seguirse con ellos para conducirles adelante gradualmente, paso a paso, a mirar las cosas, es como el de quien las contempla primero a la luz de las estrellas y de la luna para después poder mirarlas en presencia del sol. Así, del mismo modo debe conducirseles gradualmente, poco a poco, dirigiéndoles al principio a lo más fácil de aprender [v. R. 521d-522c].*  
(Averroes, Exposición de la “República” de Platón, 3ª ed., Madrid, Tecnos, 1994, p. 93-94; estudio preliminar, traducción y notas de Miguel Cruz Hernández).

Abu-L-Walid Muhammad b.Ahmad b. M. Ibn Rusd (Córdoba, 1126 /Marrakus, 1198), el Averroes de los latinos, es el máximo exponente del saber del Islam; el de mayor proyección de entre los nacidos en la Península Ibérica. Estudioso de Platón como de Aristóteles (fue el más insigne comentador de la obra de éste último), su pensamiento “iluminó” la teología, la filosofía y la ciencia política (distinguiendo el campo de cada una) en la “oscuridad cultural” del medievo.

venus esteatopígicas (figs. 80 y 81), cuyos exagerados senos, abdomen y pubis quedan comprendidos en un círculo mágico que expresa el culto a la fertilidad.<sup>69</sup>

Teresa Chapa, Profesora titular de Prehistoria de la Universidad Complutense de Madrid, señaló a este respecto que si en el Paleolítico se representaba aquello que se deseaba, debiera existir la misma proporción en los registros de fauna, en los que habría de evidenciarse una caza prioritaria del caballo y los bóvidos frente a la de otros animales.

Pero el hecho, que la autora da por constatado, de que nuestros antepasados cazasen principalmente renos y ciervos, contradictoriamente secundarios en las representaciones rupestres, dejaba abierta la interpretación del arte, siendo Leroi-Gourhan y Laming-Emperaire quienes rechazaron como punto de partida, para la hipótesis de la magia cazadora, la comparación etnográfica con otros grupos cazadores más recientes.

Chapa indica que, tras el análisis sistemático del arte paleolítico, ambos autores tampoco cerraron del todo la cuestión con las claves que propusieron para la nueva interpretación del arte mágico de nuestros antepasados:

*Ello les permitió reconocer que las figuras no se ordenaban al azar en las cavernas, sino que mantenían un orden topográfico y unas proporciones de representación preestablecidas. Las figuras centrales, équidos y bóvidos, conformarían dos principios opuestos y complementarios del universo: lo femenino y lo masculino, y representarían junto al resto de las figuras secundarias un mitograma en el que se ven reflejados los principios estructurales que regían el mundo de estos grupos de cazadores. De nuevo, sin embargo, la evidencia a menudo no acompaña a esta propuesta, cuya comprobación es imposible en muchos lugares, y se ve refutada en muchos otros por la “atípica” disposición y tipo de las figuras.*

*Ello ha movido a estos y a otros muchos autores a buscar soluciones alternativas, en las que las comparaciones etnográficas vuelven a jugar un papel importante. Todos los autores coinciden en considerar*

69 Ante la abundante literatura vertida sobre las llamadas “venus paleolíticas”, “venus auriñacienses” o “venus obesas”, Leroi-Gourhan advierte que el convencionalismo formal que muestran estas figuras supone una representación no objetiva, ante la que cualquier trabajo de medición antropométrica estaría condenado al fracaso.  
Este autor cuestiona la simplicidad de comparaciones realizadas entre las mujeres paleolíticas y las bosquimanas del Africa austral, que pretenden asemejar la excesiva prominencia de las partes que prolongan los riñones hacia abajo de las venus esteatopígicas con las reservas de grasa de las segundas, resultado de una adaptación a un clima desértico (como la giba del camello o la del cebú) que poca o ninguna semejanza tiene con las condiciones climáticas de la Europa paleolítica.  
Tras un exhaustivo análisis de los convencionalismos artísticos que se afirman en estas figuras, Leroi-Gourhan asevera que “... investigar el retrato de la mujer paleolítica partiendo de las estatuillas es lo mismo que si se quisiera hacer la antropología de la mujer francesa actual partiendo de las obras de Picasso o de Bernard Buffet.”  
“teocosmogonía” en cuatro tiempos: “El fenómeno humano y la existencia de un Dios trascendente”, “La creación evolutiva y la espera de una revelación”, “El fenómeno cristiano y la fe en la encarnación” y, como más ilustrativo al caso, “La Iglesia viva y el Cristo-Omega” (pág. 135).

Con los ojos habría de percibir el horror del ser humano, que se sobrecoge ante la muerte, pero que la extiende sobre su planeta cual manta envenenada.

Aceptaría la muerte por incuestionable, pero lucharía contra su capricho y gratuidad, usando sus pinceles contra la crueldad bélica innecesaria (si no para evitarla, al menos para denunciarla o testimoniarla), advirtiéndole que la pintura es un medio ideal de transmisión de lo inefable. Aprendería a pintar la *sombra*.

Observaría que los pintores españoles, antes que en ningún otro país, serían auténticos magos de la *sombra*, del reino del negro al que cantara Rafael Alberti:

Negro de España, negro  
de los cinco sentidos:  
negro ver,  
negro oír,  
negro oler,  
negro gustar y negro  
— ¡oh Pintura! — tocar.

Un túmulo de negras sombras, un imponente  
manto en caído mar negro del Greco.  
(“Negro”, estr. 12-13; del libro *A la pintura*)

Y en ese “*mar negro del Greco*” habría de bañarse ritualmente, con la esperanza de adquirir la maestría que le permitiera, no ya pintar, sino asimilar en su totalidad, la lección de magia *umbrátil* que el cretense afincado en Toledo le impartiera con esa magistral conjunción de la *sombra* y la *luz*, de lo immanente y lo trascendente, que es su cuadro ‘El entierro del Conde de Orgaz’ (Fig. 40).



En esta obra vería reflejarse los conceptos platónico-cristianos de la vida y de la muerte, como amalgamarse las concepciones estético-filosóficas de Oriente y Occidente (el arquetipo bizantino y el manierismo italiano, de tinte veneciano). También verificaría la coexistencia en ella de la austeridad y la sublimación que caracterizan al arte clásico español, incluso en los temas no religiosos.

Contemplaría el lienzo como al paradigma del casamiento de la *sombra* humana con la *luz* divina, en el que a la oscuridad cavernaria de la humanidad mortal se le abre el resplandor de lo Absoluto.

Observaría que todos los elementos del cuadro están dispuestos en concordancia con esta idea; desde la geometría que subyace en la composición hasta la nitidez o el desdibujamiento de los distintos planos de la misma, e incluso la propia indumentaria de los personajes, como bien advirtiera Rodríguez Bolonio:

Los caballeros visten de negro y no porque fuese el color de moda en su época, sino porque así El Greco acentúa la melancolía que irradia el lienzo. Una melancolía resultado de la lucha entre el ascetismo de la Contrarreforma y el paganismo del Renacimiento, de fuerza y juventud, y que originaría las guerras de religión que ensangrentarían Europa durante el siglo XVI, el siglo que Ortega y Gasset calificó de “indenominado”. Shakespeare viste también de negro a su príncipe -“Hamlet”- escrito en los primeros tiempos de Isabel I cuando aún esta reina dudaba entre catolicismo y reforma. Comprobamos igualmente en este cuadro la españolización en la expresión artística de El Greco pues, en “El entierro del Conde de Orgaz”, al igual que en las creaciones artísticas españolas, hay un rasgo abierto, un velo que no acaba en los límites del volumen o del color. Quizá porque la perfección en el arte español consista, al revés que en el arte griego, en dejar las formas inestables, con resonancias inconclusas, con

que el arte es una forma de lenguaje, en el que se expresa un mensaje comprensible para los grupos humanos que lo realizaron. Este mensaje iba probablemente destinado a reforzar la ideología de un pueblo que daba una importancia extraordinaria a la caza mayor, a pesar de que su subsistencia se basaba también en otros aspectos, como la recolección, la pesca o el marisqueo. Si las representaciones se realizaban en momentos en los que se desarrollaban actividades rituales, hay que pensar que el arte estuviera en función de las alianzas entre grupos vecinos, y que pudo servir para plasmar esos nexos o para reflejar la identidad de las distintas asociaciones. En este sentido se debe estudiar el arte en su contexto concreto y ponerlo en relación con el resto de las actividades de la vida cotidiana, de manera que puedan encontrarse vínculos locales o regionales que permitan reconocer las diferentes entidades grupales en cada momento.<sup>70</sup>

Estas actividades rituales, durante las que actuaba la magia representativa, nos devuelven al “arte mágico” de Breuil sin desentendernos del “arte religioso” de Leroi-Gourhan o Laming-Emperaire, ni de los autores aludidos por Chapa; toda vez que adoptamos para nuestro análisis *presencial* la referida acepción primordial del término “magia”, que abarca tanto al sentimiento mágico-religioso como a la más humana de las manifestaciones: el habla.

El uso ritualizado de la palabra, “útil mágico” de representación oral, llegó posteriormente a su total sublimación en antiguas civilizaciones como la babilonia, la egipcia o la hebrea, en las que la *presencia evocada*, por nombramiento, suponía la propia *presencia real* del nombrado.

Los caldeos evitaban hablar de los malos espíritus, pues nombrarlos era invocarlos; para los egipcios la mención de los nombres de los difuntos favorecía su continuidad anímica y su conexión con los vivos; los judíos evitaban pecar pronunciando el nombre sagrado de su dios, que castigaba sin piedad a quien lo pronunciase, no ya para profanarlo, sino simplemente en vano.

La magia de las palabras sigue vehiculando en la actualidad todos los rituales mágicos o religiosos que, a su vez, aún utilizan signos y objetos directamente emparentados con los de nuestros ancestros.

En cuanto a la *magia presencial* de la escultura, ésta se traduce de muy distintos modos, con multitud de correspondencias con los modos de *presencia* que hemos definido en el capítulo anterior.

**Hemos presentado la escultura como una actividad mágica de representación volumétrico-espacial, en la que el factor *presencial* articula las inquietudes vitales del ser humano; las eternas preguntas cuya vigencia no ha mermado un ápice desde que fueran formuladas por nuestros antepasados paleolíticos.**

Las “lecturas” o claves decodificadoras que se propondrán en capítulos sucesivos atenderán a este concepto primigenio de la escultura, a la evolución de los ritos de *magia presencial* destinados a la perpetuación de un hecho o acontecimiento, un sentimiento, nombre o persona, un colectivo, o el pensamiento, *sombra* o doble del propio escultor.

70 Chapa, Teresa, *Las Claves de la Prehistoria*, Barcelona, Planeta, S.A., 1993, pág. 33.



*el misterio más allá de los marcos y de las piedras. Pues, el arte español es más ético que estético.*<sup>173</sup>

La técnica desarrollada por el pintor en la parte alta del cuadro, donde aparece Cristo (la “Luz del mundo”) rodeado de su corte celestial, le remitiría a Plotino, aquél filósofo de Alejandría que tanto admirara El Greco, que aseguraba que la belleza del color también es forma; y que **era el fuego el elemento físico más próximo a lo inmaterial**, por lo que no podía faltar en la obra del toledano de adopción el oscuro elemento primordial de indagación metafísica humana:

*Además de la decisiva influencia del pensador Plotino en el arte de El Greco, la clave de su pintura se halla en la sombra. La sombra del cuerpo humano como imagen del alma en la mentalidad oriental y en la Italia del Renacimiento. La sombra era para los egipcios un desdoblamiento del cuerpo humano portador del espíritu. Así podemos ver, como una sombra el “San Bernardino” (Casa Museo del Greco). Como llamas pinta El Greco a Cristo crucificado que no están clavados (sic.) en la cruz, sino que se les ve como si fuesen aspirados por el aliento del Padre Eterno (Marañón). La pintura es materia puesta a arder, dijo Ortega y Gasset. Y sabemos de la pintura por la sombra que proyecta ese cuerpo, señalaría Miguel de Unamuno.*<sup>174</sup>

173 Rodríguez Bolonio, Felipe, *El entierro del Conde de Orgaz, Mensaje y técnica*, 2ª ed., Toledo, Julio de la Cruz: propiedad y exclusiva (no consta otro editor), 1992, v. capit. “Mensaje y Técnica”, p. 2 (obra sin paginación numeral).

El autor apunta que la pintura del Greco era entendida tanto por el pueblo como por las élites a las que pertenecían Góngora o Cervantes, que se adscribían a la “magna empresa imperial y platónica, cristiana y castellana”. Estamos ya en situación de aseverar que esta común legibilidad dimana de la adecuación a un arquetipo universal cosmogónico, la sombra fecundada por la luz, que resume la esencialidad de “Una pintura, la del Greco, que se inscribe igualmente en el pensamiento de San Juan de la Cruz cuando dice que ‘el hombre y su alma no son, sino una posibilidad de contemplar el mundo a través de las ventanas de una cárcel, que son los sentidos pertenecientes al cuerpo.’ Pues, la platonización renacentista -El Greco, era artísticamente platónico- reside más que en la idealización de las formas, en la envoltura espacial que las sitúa en conexión directa con el alma”.

La iluminación de la sombra hace, a su vez, sombra en el cuadro; pues la pintura narra una intervención divina en un entierro (primera iluminación de la sombra), por la que dos Santos católicos, San Agustín y San Esteban, descienden del Cielo cristiano (Luz sublimada) y entierran personalmente al Señor de Orgaz (Conde por tradición, pues nunca ostentó tal título). Resulta relevante, a este respecto, la observación del autor de que ambos santos son plasmados por el pintor conforme estipulara el Concilio de Trento, celebrado veintitrés años antes de la ejecución de la obra: “Como si fueran espejos de cuya luz y hermosura compongamos y ataviémos (sic) la nuestra”. Aquí vuelve a repetirse, por reflejo o sombra icónica, el arquetipo señalado; pues el cadáver llega a la sombría fosa impregnado de una luz sublimada, de la cual la solar que se interrumpe al tapar la tumba, no es sino sombra física de aquella. El arquetipo, de hecho, se repite constantemente en todos los procesos vitales: Ya la fecundación consiste en la iluminación de un óvulo-santuario biológico, en el interior de otra caverna-útero a la que llega el flujo del “esperma luminiscente”. Son muchas las connotaciones mágico-fállicas del menhir, fecundador de sombras y, por tanto, la naturaleza lumínica del germinativo miembro masculino, frente a la sombría del útero materno o la tierra fértil; por lo que las estatuas de las grandes diosas madres paganas, señoras de la Tierra como Isis, Gea, Cibeles, etc., eran talladas en piedra negra. También el parto supone un viaje de la sombra a la luz, como más tarde el enterramiento será la inversión de un parto, el regreso a la concavidad sombría. La sublimación de la luz divina que irradia al cadáver, o el alma luminosa (la llama de los místicos) que antes lo abandonara para ir al encuentro de la gran Luz, otorgan a este regreso el carácter de viaje hacia el luminoso “más allá”. También resulta aclaratorio, en el sentido más lumínico del término que, como apunta el autor, el Greco irradiaba su propia luz en su caverna-estudio toledano:

*El entierro del conde de Orgaz”, como casi todos los cuadros que el Greco pintó en Toledo, los realizaba en su estudio con las ventanas cerradas o de noche y con la luz procedente de hachones, como explica Patricio Pemán Medina. Goya también lo hacía así en muchas ocasiones [seguidamente nos ocuparemos de este otro gran pintor de la sombra]. Cuenta Julio Clovio, cómo un día que fue a visitar al Greco en Venecia le encontró en su casa sentado sobre un sillón y sumido en una total oscuridad. Al censurarle esta actitud cuando en las calles venecianas bullía la vida y la alegría en un estallido de luz, El Greco respondió que, la luz del exterior turbaba la suya propia. La luz está dentro de mí, añadió (op. cit. v. capit. “El entierro”, pp. 8).*

Como vemos, El Greco nos confirma, desde la conciliación con su sombra lumínica en su “noche oscura”, la clarividencia de Alberti, quien entendiera el mundo del pintor como “[...] *etérea / cueva de misteriosos bellos feos, / de horribles hermosísimos, penando / sobre una eternidad siempre asombrada!*” (final del poema “El Greco”, en A la pintura).

174 Rodríguez Bolonio, F., op. cit., v. capit. “La Gloria”.

El autor señala la clave de conciliación sombra-luz que impregna toda la obra, y que nos da pie a pensar ya en la sombría pintura de El Greco, como la sublime materialización de su “noche oscura”:

*Con la mayor naturalidad, sin violencia en el contraste, El Greco mezcla en este cuadro el cielo con la tierra. Un cielo en el que aparecen los mismos colores que Santa Teresa vio en una de sus visiones y que recoge en su libro “Las Moradas o Castillo Interior” —título inspirado en los castillos toledanos— Este libro dio a El Greco la posibilidad de contemplar los que la Santa de Ávila había llamado “la vida verdadera”, tal como el mismo Platón la había vislumbrado, anotó Hatzfeld (ibídem).*

Así nos encontraremos con que **los escultores actuales que afrontan su arte como actividad transcendente, procurando desligar su investigación conceptual y matérica de las leyes miopes del mercado, desarrollan ,más o menos conscientemente, fórmulas de magia presencial heredadas de los ritos de miles y miles de años de magia paleolítica, ante la que la nuestra debiera rendir más reconocimiento que soberbia. Sobre todo debido a que la práctica totalidad de las “preguntas” ya las formularon nuestros antepasados mediante toda posible representación figurativa o abstracta (mientras que en el nivel conceptual aún tenemos graves desconocimientos de sus conquistas), así como idéntica angustia ante la muerte y el mismo anhelo de supervivencia física y espiritual.**

Podremos pues leer entre líneas, no ya la recóndita intencionalidad, sino incluso los aspectos *mágico-presenciales* que subyacen en apreciaciones como la que Luis Figuerola-Ferretti realiza hacia un conocido escultor:

*La obra de Chillida, cuya última clave sólo a él pertenece, cabe estudiarla únicamente, en este sentido, desde el punto de vista del esfuerzo continuado y lento hacia el resultado imprevisible, pero deseado en su consistencia final. Y también, claro es, desde la situación circunstancial del tiempo en que vivimos, situación claramente conflictiva que se acentúa considerablemente en el ámbito privado de toda creación. En primer término, pues, conviene fijarnos en la selección de la materia de sus obras. Ésta, más que cualquier otro elemento de nuestro análisis, abona la tesis de la inmersión de Chillida en la Naturaleza, de la que recibe sus primeras sugerencias. A la hora de elegir el material inicial de su escultura surge la piedra, como en el primitivo paleolítico. Lejanas impresiones de su infancia y de la contemplación de los peñascos costeros pudieron contribuir en este movimiento instintivo, al que debió sumarse la convicción de arrancar, desde un punto de partida sólido donde “poder quitar” —según el canon miguelangelesco—, lo innecesario a su objetivo. Su primera acción tiene todo el aire de un alborear de la humanidad coincidente con la suya propia. De ahí que su tradicional primera escultura —“Torso”, 1949— sea en piedra y nos sugiera la fusionada idea de la estela arcaica con el inicio de la cultura griega. La cara y cruz, el más y el menos de lo nativo rupestre, del cromlech y del dolmen se nos muestra aquí sobriamente “civilizado”, en una estilización de líneas contundentes donde no falta la encrucijada de una “gamma” sexual, síntesis de nacimiento y generación.*<sup>71</sup>

71 Figuerola-Ferretti, Luis, *Chillida*, 2ª edición, Pamplona, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, pág., 23.

El autor habla del “Torso” de Chillida, como “tradicional primera escultura”, consciente de que no lo es en el estricto orden cronológico, pues a continuación comenta que el vasco conoció, o debió conocer la “fácil brega didáctica y confitera del yeso moldeable, de la arcilla manejable, como procede en todo aprendizaje tradicional”. Sin embargo se hace cómplice del “voluntario silencio” que en torno al adiestramiento en el modelado se extiende cual capa envolvente sobre las notas biográficas de esta etapa de iniciación en la materia: “... se trata, sin duda, de olvidar o de omitir deliberadamente lo que hubo de oficio insuflado en él previamente y de referirnos al que urdió para sí mismo en un primer movimiento de su inventiva.”

Idéntica consideración podríamos realizar en torno a la primera obra en “materia definitiva” de cualquier escultor.

Y una vez más toparía con **el arquetipo conciliador de la vida y de la muerte, de la luz y las tinieblas, que el pensamiento humano desarrollara históricamente a partir de la contemplación de la sombra en las oscuras cavernas paleolíticas**. Las palabras de Rodríguez Bolonio le sonarían ya como una vieja “canción de la *sombra*” ligada a sus recuerdos visuales más antiguos, en los que sus párpados servían de velo para proteger su incipiente mirada hacia un mundo cuyo principio de entropía reside en la conjuración de la *sombra* ante la *luz*; y para esta magia, ¿qué mejores brujos que los oscuros (y oscurantistas) personajes de El Greco?:

*Los caballeros que acompañan al cuerpo del conde de Orgaz en su entierro tienen sus cuerpos en la tierra; pero sus almas y sus rostros acompañan al conde en su tránsito hacia el camino de las Ideas Eternas, que el poeta Dante llamaba “anagónico”; sin embargo, “sus cuerpos están apesados en la concha de la vida, como la ostra”. Nos habla aquí El Greco de cuando Platón describe el mundo terrenal como una caverna en la que estamos encadenados por nuestra ignorancia. Confundimos las sombras que se deslizan por las paredes tomándolas como realidades. Es decir, lo que vemos en el mundo es pura sombra, mera ficción que creemos realidad. Ocasionalmente algún hombre se libera de los grilletes consiguiendo salir de la caverna para contemplar el origen real de la luz, el Sol, el Ser. Apiadado entonces este hombre descenderá a la caverna para informar a sus compañeros del engaño de que son víctimas. A pesar de sus buenos propósitos los esclavos de la caverna no le harán caso porque preferirán la oscuridad del antro y sus quimeras a tener que esforzarse para salir en busca de la luz. Los caballeros que acompañan al conde de Orgaz sí habían salido, conducidos por el conde, y conocida aquella luz y también al Ser.<sup>175</sup>*

No podría dejar de acercarse a la mágica ciudad de Toledo, y entrar en la oscura iglesia de Santo Tomé, para situarse frente al lienzo-muro platónico en el que El Greco amalgama lo transcendente con lo inmanente, las *luces* con las *sombras*. Quizá accediera ya a esta caverna platónica habiendo leído dos capítulos de un libro que escribiera el Doctor Marañón sobre la ciudad del Tajo, que referidos al Greco llevan por título *La llama y la sombra y El alma y la sombra*.

175 Rodríguez Bolonio, F., op. cit., v. capít. “El entierro”.

El autor añade que los caballeros de El Greco son lo que podríamos considerar adeptos en magia umbrátil: *Los rostros metafísicos de estos caballeros que retrata El Greco son resultado del delirio del que también habla Platón aludiendo eslabón (sic.) que une el delirio con el sueño. El delirio —dice— es para nosotros fuente de los mayores bienes. El delirio inspirado por los dioses y que concede el don de la adivinación a muy pocos escogidos, y además es un poder que pone en contacto con la divinidad. Y este delirio tan cercano al conocimiento que poseían estos caballeros, les permitió aquel poder de la adivinación al hallarse en tránsito hacia el mundo de las Ideas Eternas, donde todo conocimiento y adivinación es posible* (ibidem).

El autor hace conocedores a los caballeros sombríos de El Greco, con anticipación clarividente, del inminente declive europeo en general, y del español en particular; como interpreta a continuación que a quien entierra El Greco en realidad en la obra, no es tanto al “conde” de Orgaz, como al “*espíritu de la romántica caballesca de la Edad Media*”.

En favor de su argumento, entiendo relevante el hecho de que El Greco tampoco pinta al Señor de Orgaz vestido con ropaje de la época del mismo, sino engalanado con armadura medieval refulgente, sobre cuya coraza pectoral vemos la supuesta *sombra*-reflejo de San Esteban, personaje que a su vez presenta en su dalmática un recuadro con el martirio que sufriera él mismo (segunda *sombra* del santo en el lienzo), lapidado por una muchedumbre escandalizada, precisamente, por oírle decir que estaba viendo “*los cielos abiertos* [...]”: la *luz* desde la oscuridad platónica.

Profundizar en las claves ocultas de esta emblemática pintura, hasta poder aseverar que constituye una alegoría del entierro de la misma *sombra* (el caballero a enterrar presenta un rostro intensamente oscuro, sombrío, como también es oscura su armadura, y las alegorías de detalles camuflados por la acción principal, etc.), y su alquímica resurrección, rebasaría los límites de este trabajo, ya ciertamente abigarrado de emblemática sombría, con lo que nos limitaremos a lo expuesto para calificar desde aquí este Entierro como una de las *sombras* más luminosas de la pintura de todos los tiempos. No obstante, si se quiere explorar el lenguaje hermético de El Greco, propongo una reciente obra propia: Barredo de Valenzuela, Fernando, *Dracos del Greco*, Círculo de Arte de Toledo, 2014, 184 pp. En las páginas 79 a 83 de este libro establezco una correspondencia cruzada entre la elevación del alma (*luz*) inmortal del Señor de Orgaz y su cuerpo (*sombra*) resucitado, con la *luz* apocalíptica del Jesucristo de blanco, vencedor de la muerte, y una Virgen de manto negro, respectivamente, albergando esta última más *sombra* de la que aparenta, estando iconográficamente conectada con la “*mujer vestida de sol*” frente al dragón del Apocalipsis, y con la gran diosa de las serpientes de la Creta natal de El Greco, que muestra desnudos sus pechos cuya blanca leche da la vida, al tiempo que blande en sus manos oscuras sierpes venenosas que la quitan.

Cuando, en 1987, el jurado que había de fallar el Premio Príncipe de Asturias de las Artes, lo concedió por mayoría a Eduardo Chillida, expresó textualmente en el acta: “[...] *escultor vasco, creador de una obra de valor universal en la que se conjuntan la fuerza telúrica y la espiritualidad*”.

Al día siguiente del fallo del premio, José Manuel Costa anteponía esta “fuerza telúrica” de Chillida a la fuerza bruta que los “paganos” asocian con la labor del escultor:

El milagro de Chillida es el de situarse en el espíritu de materiales tan rotundos como el hormigón o el acero para lograr que, sin dejar de ser ellos mismos, se liberen de su propia pesantez [...]. Sin embargo, Chillida no tiene nada de fuerza bruta. Su diseño en 1969 para un libro de Heidegger y su extensa relación con el filósofo van mucho más lejos. Como también decía Octavio Paz, parece situarse “en un terreno precientífico, pero no irreflexivo”.

*La magia de Chillida es la del mismo arte: resumir en un objeto la inteligencia y la sensibilidad. Y ésa es una magia capaz de levantar montañas.*<sup>72</sup>

Como puede observarse, la *magia presencial* paleolítica mantiene vigente toda su eficacia.

1.7 EL ENCUENTRO MÁGICO CON LA NATURALEZA

*De las presencias mágicas primitivas a la magia presencial de Alberto Sánchez*

De igual manera que el encuentro mágico del niño con su propia *sombra* presentaba claras analogías con la construcción mágica de la realidad que realizaba el primitivo, los escultores contemporáneos describen a menudo itinerarios mágicos en su encuentro con la naturaleza y el material que manipulan desde supuestos tanto intuitivos como racionales.

El animismo, propio del primitivo, por el que las *sombras*, cosas o fuerzas de la naturaleza cobran vida y personalidad, **subyace tanto en multitud de mitos sobre la creación del hombre a través de una escultura de barro, madera, etc. como en el carácter mágico de la tradición escultórica; tanto en la estatuaria antigua como en la escultura más moderna, en la que los binomios alma-cuerpo o materia-energía se traducen por idea-obra o contenido-forma.**

**El encuentro con la naturaleza en clave mágica puede considerarse tanto desde lo primitivo, donde surgen interpretaciones animistas, fetichistas, etc. como desde lo primitivista, donde las interpretaciones mágicas de la realidad circundante se intelectualizan o son sustituidas por interpretaciones mágicas de la realidad interna psicológica, o me-tarrealidades filosóficas o religiosas que siguen encontrando en el arte el medio de expresión idóneo para comunicar o perpetuar sensaciones e ideas que traspasan a menudo lo estrictamente racional.**

La relación directa e íntima de los escultores actuales con las formas

72 Costa, José Manuel, “La dinámica ligereza del hormigón y el hierro”, ABC, 2-5-1987, pág. 41.



En el primero, el autor alega que el artista no podía pintar con “Corporeidad de hombres” a los santos, a los ángeles y a Dios: “... ¿de qué otro modo podía representarlos, si no era bajo las dos únicas apariencias de lo sobrenatural accesibles al pincel, es decir, la llama y la sombra?”<sup>176</sup>

En el segundo perfila **el encuentro mágico con nuestra sombra** como la revelación de lo sobrenatural:

*Luz, pero también sombra. Porque otro de los secretos del Greco es su preocupación por la sombra. Nadie ha apuntado esta idea, que creo indiscutible, hasta mis notas sobre Theotocópuli. Después la ha insinuado también Alejandra Everts, que escribe: “Las figuras que El Greco lanza sobre sus lienzos no son las figuras mismas creadas en su espíritu, sino sus sombras.” Y finalmente, Cocteau, en cuyo libro se lee: “¿Es que no nació [Theotocópuli] en Creta, país de mitos, donde el hombre con cabeza de toro embestía, con su frente rizada, las murallas del Laberinto? Y puesto que la mitología del pintor autoriza a todas las audacias, ¿Por qué no imaginármole naciendo en el Laberinto y estirándose hasta encontrar a su sombra, para huir de su geométrica prisión hacia un cielo poblado de un desorden de alas, de telas, que se retuercen y se desgarran, y de rayos?”*

*La sombra: he aquí la clave de las pinturas celestes del Greco. [...]*

*Ahora bien; es seguro que el Greco, oriental reeducado en la Italia renacentista, sentía esta misma preocupación. Para él, la sombra era la representación del alma. Y como los seres celestiales no son cuerpos como nuestro cuerpo, hecho de andrajos de carne, sino almas, es decir, esencias, sombras, pintaba a esos seres celestiales con las mismas proporciones, con el mismo canon, que las sombras.*

*Como sombras veía a sus seres divinos cuando en Venecia se encerraba en un rincón oscuro para que el sol no le estorbase ver lo que él quería ver. Como sombras veía esas “luces lejanas” en las que identificaba los cuerpos celestiales: luces agigantadas por la distancia, sombras de las luces, que son parte de la luz, llamas que son un juego loco de luz y de sombras [El Greco, en la discutida leyenda escrita por él sobre su cuadro *Vista panorámica de Toledo*, justifica la desproporción intencionada de la Virgen que sobrevuela la ciudad, aseverando que así son “los cuerpos celestiales; como vemos en las luces, que vistas de lejos, por pequeñas que sean parecen grandes”].*

*[...]*

*Sus proporciones son las mismas que las del cuerpo cuando el sol nos alumbra por la espalda, o, más aún, si nos alumbra la luna naciente. Entonces nuestra sombra se alarga hacia adelante con los miembros estirados, en una suprema aspiración expresiva; y allá, al final, la cabeza, pequeña, como un gesto breve cuya fuerza está en su símbolo y no en su tamaño: como la clave del arco que apenas vemos en la altura; y es, sin embargo, la que, sólo con estar allí, lo mantiene en pie.*

*En ese instante del sol que se pone o de la luna que nace, es cuando el hombre deja escapar su alma en su sombra. Y entonces todos somos, en nuestra sombra, figuras del Greco.*<sup>177</sup>

Ya no podría dejar de indagar la espléndida *sombra pictórica*, detectando su poder mágico con cuantos artistas hacen de sus cuadros vías de conocimiento racional e intuitivo de lo invisible; paseos subterráneos por el lado oscuro del ser humano a la espera de la *luz* que irradie el blanco lienzo-muro donde pueda adivinarse una metarrealidad. Probablemente, obtendría la cátedra en pintura umbrosa en el taller de algún artista con reconocida “umbrovidencia”, como pudiera ser Velázquez. Para ello, tendría que examinarse frente a *Las Meninas*, y desentrañar la compleja lección que al respecto contiene esta obra, en la que se muestran (y agotan) todos los supuestos de *ensombrecimiento*

<sup>176</sup> Marañón Moya, Gregorio, *Elogio y nostalgia de Toledo*, 2ª ed., Madrid, Espasa Calpe S.A., 1951, edición muy modificada, p. 135.

<sup>177</sup> Marañón Moya, G., op. cit., Pp. 137-138.

Acompaña al texto una fotografía de cuatro personas al contraluz sobre una duna desértica, proyectando sus estilizadas sombras sobre la arena (Revista y Explot., de Madrid). Como comentario al pie de la imagen: “La sombra que nos convierte a todos, al crepúsculo, en personajes del Greco” (Fig. 30, p. 139)

**y fuerzas de la naturaleza se diferencia de la que sostenían nuestros antepasados paleolíticos en el plano cultural; en la posibilidad de ver al Sol como una “enana blanca”, término astronómico con el que se clasifican los astros de sus características, y no como un dios poderoso que tanto permite el crecimiento de las plantas y libera al mundo de la *sombra-noche*, como abrasa con sus rayos o nos devuelve al horror de la oscuridad.**

**Pero los escultores actuales no ponen su “magia” al servicio de la caza, el pastoreo, la fertilidad (o cualquier anhelo más propio de la sociedad contemporánea) sino que insisten en marginar el plano práctico-tecnológico, toda vez que se sumergen en el poético o reflexivo, donde la imaginación y la inteligencia se emplean en tareas creativas que se justifican, a menudo por sí mismas.**

**Si en algún momento de la historia de la humanidad ha existido el “arte por el arte” no es precisamente en el Paleolítico, aunque hayamos bautizado como “arte paleolítico” a la magia representativa, sino en la etapa histórica. La prehistórica, pues, salvando el factor artesanal no ejerció lo que llamamos arte más que desde lo ritual propiciatorio o destructivo. Podríamos caricaturizar la paradoja considerando que, mientras los brujos cazadores de bisontes y espíritus practicaban la magia sin saber que inventaban el arte, los escultores actuales practican el arte sin saber que realizan ritos mágicos.** Los unos serían erróneamente tildados de modernos, mientras los otros aparecerían anclados en supersticiones propias de mentes primitivas. Ahora bien, ni los brujos del Paleolítico eran tan simples ni nosotros tan evolucionados como para que aquéllos no pudieran enfrentarse al problema psicológico que plantea la muerte, la búsqueda del más allá, o ahora tengamos, por nuestra parte, dicho tema resuelto, sin necesidad de ritos mágicos o religiosos que nos supongan resignación o esperanza.

Aquellos brujos experimentarían placer estético al dejarse llevar por el perfeccionismo y efectos dibujísticos, cromáticos o volumétricos durante sus ritos de *magia simpática-presencial*, de igual manera que los artistas modernos saben prescindir de los factores decorativos o preciosistas en aras de una mayor expresividad, sin saber que su “arte por el arte” es el legado de miles de años de magia primitiva.

Para las personas religiosas actuales no debiera ser difícil entender la magia de nuestros antepasados, de igual modo que las misas y demás ceremonias que se celebran por millones a lo largo del planeta hoy en día en iglesias, sinagogas, mezquitas, etc, serían mucho menos ilegibles para los hombres del Paleolítico que nuestra moderna tecnología.

En la hipótesis ficticia de un brujo del Paleolítico traído a través del tiempo hasta la actualidad, siempre se nos antojará probable que admirara como “magia” incomprensible los automóviles, aviones o televisores, mientras que quizá nos sorprendiera arrodillándose ante el levantamiento de una hostia en una misa cristiana, asociando el alzamiento de la oblea consagrada por el sacerdote, con el perpetuo amanecer de su dios Sol sobre el horizonte, de igual manera que los cristianos actuales identifican su sagrado disco blanco con la “Luz divina”.



41. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez ("Diego Velázquez"), 'La familia de Felipe IV' ("Las Meninas"), 1656; Museo El Prado, Madrid.

pictórico que nos ofrece el concepto realista de un arte, cuyo sentido último siempre se ligara a la metarrealidad (Fig. 41).

La *presencia* conjurada del pintor autorretratado en su obra (*sombra mágico-pictórica* del mismo); la imagen reflejada de Felipe IV y su esposa, Mariana de Austria, en el espejo del fondo de la oscura caverna-estudio (invocación por su *sombra-reflejo*); los dos cuadros con escenas mitológicas que aparecen sobre el espejo (*sombras*-copias de pinturas de Rubens y Jordaens); el cuadro en el que presuntamente el pintor plasma las *sombras* de estos reyes españoles, mientras penetra por las ventanas una *luz* sabia que estructura el espacio con la denominada "perspectiva aérea" velazqueña, o bien se proyecta hacia el espectador desde la puerta final, convirtiendo en *sombra* al ya oscuro personaje que se recorta delante de la misma en brillante contraluz (José Nieto Velázquez); el personaje envuelto en *sombra* junto a doña Marcela de Ulloa (presuntamente don Diego Ruiz de Azcona) y todos, en fin, de los elementos de la obra, al servicio de la *magia umbrátil* como compendio del nivel de interrogación metafísica que, como recuerda Palomino, hiciera exclamar a Lucas Gior-

dano: "Esta es la teología de la pintura". Los umbráticos jeroglíficos de nuestro "teólogo-pintor" serían para nuestro avezado "caza-sombras" ejercicios con los que encontrar (y encontrarse en) un camino sombrío-iniciático, que ya nunca abandonaría.<sup>178</sup> Por ello, disfrutaría especialmente cuando constatase, a través de los críticos del tránsito del siglo xx al xxi, con su mirada ya tamizada por la *sombra* consciente del arte, y sabiendo que la *luz* es lo absoluto en nuestro código occidental, y que es con ella como soñamos, creemos o nos acercamos a los dioses, que la *sombra* es lo que nos humaniza y nos hace también sublimes mediante la manifestación más relativa o subjetiva que hemos inventado para disfrutar nuestra propia naturaleza, a la que llamamos belleza, y que expertos como Francisco Calvo Serraller, ante desnudos como el de la mujer del cuadro la 'Alegoría de la vanidad y la penitencia' (S. xvii) de Guido Cagnacci, colgado en El Prado en la exposición "Los cinco sentidos y las artes", saben expresar en términos de "magia umbrátil":

[...] la hermosa joven desnuda del cuadro no sólo descubre su figura sobre un fondo negro, sino que palpita y se estremece con la caricia de la sombra que modela delicadamente cada sutil pormenor de su bellissimo cuerpo. Esa pequeña sombra, por ejemplo, que funde la nariz con el labio superior de su entreabierta boca, y, tras resaltar el carmin del labio inferior, sigue su cimbreante curso hasta modelar la barbilla. Y así lo acaba bañando todo cual un elixir sombrío que ata nuestra visión a este, tan radiante, oscuro objeto de deseo.

[...] Ahora sé, gracias a Cagnacci, que el precio por saborear esta belleza es la muerte. La evanescente corola del diente de león, más ligera que el arie, y la que un suave soplo desparramaría en mil átomos invisibles, deja nuestro pasmo pendiente de un hilo. Lo uno por lo otro, pero, entonces, me imagino como la mullida sombra donde se apoya con languidez una adolescente desnuda, como el feliz espectro de un diente de león, como la transparente corola que viste la belleza desde el oscuro más allá.<sup>179</sup>

La vía umbrátil llevaría a nuestro buscador por el mundo y por la historia, **disfrutando y sufriendo por la ambivalente actividad gemelar del Yin y el Yang; por la lucha de Ormuz y Arimán; a veces deslumbrado por el sol de Uitzilopochtli, y otras envuelto en la lluvia de Tláloc.**<sup>180</sup> Esta senda atravesaría luminosas praderas, pero también *sombríos*

178 Nosotros sí lo abandonamos temporalmente, sin más comentario, por el momento, de la obra culmen de Velázquez; pues la atendemos en el hemisferio izquierdo de esta tesis, en el marco de un metódico discurso para sentar las bases del análisis presencial de obras de arte.

179 Calvo Serraller, Francisco, "Diente de León", El País, Babelia pág 20, 8-3-1997.

180 Tláloc, dios que "hace fluir las cosas", y al que se representaba como un hombre pintado de negro (Velázquez viste de negro en las Meninas, como los caballeros de El Greco en el Entierro, como Hamlet, etc.), está considerado en la mitología azteca el igual (o la *sombra*) del dios del sol, Uitzilopochtli; y entre sus atributos figura un hacha, símbolo del rayo que une el cielo y la tierra, que es *luz* poderosa y concentrada sobre la misma; *luz* que siempre aparece en momentos en que la tierra está sumida en la oscuridad.

Quizá nuestro inusitado visitante trazara sobre el suelo el círculo mágico protector, *sombra* benefactora del sol que ya se convirtiera en las imágenes solares de Balkavra (Schonen) y de Trundholm (Seeland)<sup>73</sup>; o en el disco solar del gran Rha, dios del sol de un Egipto en el que Amenofis IV, el "faraón hereje" que intentó la consolidación de un monoteísmo, compusiera un espléndido "Himno al sol", en el que se le atribuyen cuantas propiedades poseen las actuales deidades creadoras y ordenadoras.

**Qué fácil resulta imaginar a nuestro brujo paleolítico frente al disco blanco consagrado que tanto tiene que ver con el astro al que se asimilaron la iluminación espiritual de Brahma, Vishnú, y Buda, antes de que los cristianos hablasen de Cristo como "Sol de justicia". ¿En base a qué prueba hemos diferenciado tanto a las venus este-atopígicas, como la de Willendorf, de las numerosas imágenes de santas y santos ante las que rezan a diario millones de *homo sapiens* por el favor de una buena cosecha o la concepción de un hijo? La actividad escultórica, tanto enfocada desde el ámbito de la plástica pura como desde el religioso o el conmemorativo, está impregnada aún de la magia que la justificaba en el Paleolítico.**

La manipulación de materiales recogidos del entorno natural para crear *sombras* o dobles de animales o personas, así como la elaboración de signos gráficos que van desde los pictogramas primitivos hasta los modernos códigos de escritura, atienden al plano mágico del individuo que propicia el desarrollo artístico, científico, filosófico/religioso, etc. En el caso de los escultores de nuestro siglo, el diálogo en clave mágica con la naturaleza se detecta incluso de forma más palpable que el que subyace, más ilegible, en manifestaciones escultóricas góticas, renacentistas, etc. que median entre el Paleolítico y la era actual.

Así nos encontramos a escultores como el toledano Alberto Sánchez, ensimismado con el campo abierto de su tierra y el contacto con una naturaleza en la que intuye fuerzas y correspondencias que, leídas entre líneas, no distan nada de aquéllas ante las que se desplegaba la magia primitiva enlazando lo natural con lo sobrenatural. La "definición mágica de la escultura" que avanzáramos en el anterior capítulo no puede encontrar mejor ejemplo que este gran escultor para demostrar hasta qué punto puede un ser humano en nuestra era mantener el contacto mágico con la naturaleza, integrándose con la misma y consagrándola mediante el arte.

El proceso de identificación que tiene lugar entre Alberto y la realidad tridimensional que le apasiona, poniendo a dialogar sus propias energía y materia con las homólogas del entorno natural, constituye un auténtico tratado de magia ancestral, tamizada por la experiencia de veinte siglos de cultura que no han supuesto mayor avance, frente a los veinte mil dominados por la magia del Paleolítico, en cuanto a la resolución de las preguntas existenciales profundas del ser humano. Dos años antes de morir en Moscú (1960), Alberto sintetizaba la poética de la Escuela de Vallecas.<sup>74</sup>

73 Respectivamente, del primero y segundo periodos de la edad del bronce.

74 Fundada por el escultor junto con el pintor Benjamín Palencia hacia 1927, fue el referente teórico de mayor peso específico a lo largo de su obra y de su vida.





42.  
Joseph Mallord William  
Turner,  
Tormenta de nieve:  
Aníbal y su ejército  
cruzando los Alpes.  
Tate Gallery, Londres.

campos de batalla como el que reflejara el pintor J.M. William Turner (1775-1851) en su obra sobre *Aníbal cruzando los Alpes*. (Fig. 42). En ella advertiría que el oscuro torbellino de viento y lluvia que difumina las siluetas de los personajes, es paradigmático de la producción de este precoz artista; y que su vagar estético supuso una valiente exploración de la *sombra* pictórica, en busca de un sol que, como el de este cuadro, se debate por abrirse paso entre oscuros y tempestuosos nubarrones, tal y como el alma romántica de Turner persiguió una *luz* que irrumpiera en su

"noche oscura", llegando a exclamar en el umbral de la muerte que *"El sol es Dios"*. Nuestro investigador umbrátil se encontraría, de espaldas a la *luz* de la esperanza, con un gigante de la *sombra* humana, Francisco de Goya, mezclando sangre y lágrimas con pintura y trementina, respectivamente, para hacerle llegar a la humanidad venidera, todo el horror de la catarsis de una *sombra colectiva*; *sombra* trágica que seccionaría en rectangulares composiciones de pintura apocalíptica: su serie de "Pinturas Negras". En esta serie, situada por Valeriano Bozal en los comienzos del siglo XIX, con el espíritu y sentido de un neoclasicismo *"heredero de la razón ilustrada"*, según este autor, el también ilustrado Goya contraponía dicho mundo neoclásico a otro nocturno, en el que la razón es sustituida por la irracionalidad:

*El ejemplo final es El Perro, el paradigma de las Pinturas negras, la incertidumbre, la metáfora de la sombra de esa luz de los ilustrados. Esa sombra es un componente de la modernidad. No hay luz sin sombra. Por eso las pinturas negras son muy nuestras, con el dramatismo, la crueldad y la violencia que el mundo del progreso trae consigo*<sup>181</sup> (Fig. 43).

Viajaría por una Europa ensombrecida de nuevo por idéntica ambición expansiva que la que tuvo otro "personaje de negro", Felipe II, para conquistar dominios tan extensos que en ellos *"no se pusiera el sol"*. España se convirtió, por aquello, en la *sombra* invasora de Europa, como ahora lo sería Francia, ante cuyo ejército caerían las víctimas que Goya evoca cada vez que se encienden las *luces* del Museo del Prado. Es, entonces, cuando en esta caverna-museo brilla para los visitantes el farol con el que el pintor irradia, de dentro a fuera, la *luz* que convierte a los ejecutores de 'Los fusilamientos del 3 de mayo', en *sombras* anónimas frente a los españoles

cuyo rostro sí ve el espectador: **el individuo frente a la muerte**, (la *"postrera sombra"*) antes que frente a sus asesinos; lo que demuestra la grandeza de este brujo-pintor, y justifica el carácter universal de su obra. La *sombra* cubriría su horizonte, y sufriría junto a Goya la pérdida de toda esperanza; pues, como Tito Livio, no entendería ya la paz sino como el período comprendido entre dos guerras. Siempre se alzaría luego el coloso devastador (Fig. 44), que un discípulo de Goya llevaría al lienzo cuando le presintiera dirigir sus puños hacia España desde detrás de los Pirineos:



43.  
Francisco de Goya  
y Lucientes,  
'Perro semihundido',  
1820-23.  
Museo El Prado,  
Madrid.

44.  
Asensio Julià,  
'El Coloso',  
1808-12.  
Museo El Prado,  
Madrid.

181 Declaraciones hechas por este Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, entrevistado por Samaniego, Fernando, "Valeriano Bozal / 'Goya es uno de los ejes de nuestra sensibilidad'", suplemento Babelia, p. 17, El País, 3-1-1998, con motivo de su reciente publicación del libro Bozal, V., *Pinturas negras de Goya*, Tf. Editores, Madrid, 1997.

*"Yo deseaba que todos los hombres de la tierra disfrutaran esta emoción que me causaba el campo abierto. Por eso siempre he considerado este arte un arte revolucionario, que busca la vida"*.

Jaime Brihuega nos recuerda sus palabras al comentar que, cuando en 1968 abrió sus puertas el Museo Pushkin de Moscú para presentar en sus nuevas salas, dedicadas al arte europeo contemporáneo, una exposición antológica de Alberto Sánchez, este escultor era prácticamente un desconocido en su país natal:

[...] uno de tantos exiliados cuyos nombres sólo decían algo a los supervivientes de una etapa histórica que la década de los cuarenta había decidido sepultar. Hoy, Alberto Sánchez, Alberto, como también entonces se le conocía, es un nombre que nos empieza a ser devuelto y que se agranda hasta rozar las dimensiones de lo mítico. Pero el mito y el olvido son dos aberraciones inquietantemente simétricas cuando la carne y el hueso del que recordamos pretendieron ser tales y ninguna otra cosa: carne y hueso salidas de la realidad y retornadas a ella, con la insistencia de quien sabe que todas las magias son sólo posibles entre los intersticios de la tierra.<sup>75</sup>

Esta alusión de Brihuega a **la carne y hueso del escultor reciclados en la madre naturaleza por alquimia mágica que dimana de la tierra misma, conecta directamente con el "polvus eris, et in polvus revertiris" de los cristianos, pero desde el plano primigenio de la magia natural del que también participa la sentencia religiosa. Volvemos a constatar que el sentimiento mágico-religioso, origen de todas las mitologías y religiones, es difícilmente separable en sus aspectos mágicos y religiosos, toda vez que atiende a la conexión simbólica con el entorno. Dicha conexión no es primitiva en esencia, sino humana; por ello, al tratarse de un componente inherente al hombre a lo largo de su historia, lo encontramos ya en los albores de la humanidad.**

Pero, como ya hemos apuntado, si traducimos los esquemas de comportamiento desde *parámetros presenciales*, en los que podemos observar al hombre empleándose en integrarse, siquiera simbólicamente, en el orden que intuye en la materia, hemos de mostrar respeto ante el diálogo de un escultor como Alberto con la naturaleza. No podemos aplicar, con la misma simpleza que ya abordaran en su día los primeros estudiosos del arte paleolítico al adoptar la tesis del arte por el arte, criterios superficiales que redujesen la actividad mágico-artística de Alberto a puro fetichismo intranscendente o animismo trasnochado; pues la talla intelectual de este escultor, su sabiduría nacida de las propias fuerzas de la naturaleza, aconsejan humildad ante las reveladoras palabras que dirige en 1958 a su amigo Luis Lacasa evocando su proceso artístico (1923-1925) y su particular descubrimiento de la historia del arte, conectándolos con sus experiencias vividas entre el pueblo y la naturaleza:

*Debo decirte que en ese tiempo despertaba en mí un vivo interés todo aquello que el hombre había realizado como expresión de su vida, por*

75 Brihuega, Jaime, "La harina mágica del toledano Alberto", Almud, Revista de estudios de Castilla-La Mancha nº 3 (monográfico dedicado a Alberto), Ed. Iniciativas culturales manchegas, S.A., Ciudad Real, 1980, pág. 1.

Ved que sobre una cumbre  
De aquel anfoteatro cavernoso,  
Del sol de ocaso a la encendida  
lumbre,  
Descubre alzado un pálido  
coloso,  
Que eran los Pirineos,  
Basa humilde a los miembros  
giganteos,  
Cercaban su cintura  
Celajes de occidente  
enrojecidos,  
Dando expresión terrible a su figura.  
**Con triste luz sus ojos  
encendidos;  
Y al par del mayor monte,  
Enlutando su sombra el horizonte.**<sup>182</sup>

182 Este poema de Arriaza, que recoge la "Profecía del Pirineo", por la que un gran coloso habría de pasar la frontera natural Francia-España, asociado por primera vez con el cuadro 'El coloso', en Glendinning, N., "Goya y la Profecía del Pirineo", Journal of the Warburg and Courtlaud Institutes, XXVI, 1963, p. 363-366, es el que sirvió de inspiración al pintor en dicha obra. Así lo recordó Víctor Nieto Alcaide, Catedrático de la UNED, en su conferencia "Goya y las imágenes de la modernidad", impartida en el marco del curso La formación de los lenguajes artísticos. Control, persistencia y ruptura en el arte de la modernidad (siglos XIII-XX) [cit. nota 11], cuando aun se le atribuía al maestro aragonés la autoría de esta obra. Nieto Alcaide, que tuvo la gentileza de facilitármelo (y desde aquí le renuevo mi agradecimiento), perfiló la trayectoria artística de Goya como la de un pintor que, habiendo sido en su juventud mediocre, alcanzó en su etapa madura la brillantez que hoy nadie cuestiona. El profesor, que calificó por ello a Goya como "pintor de la madurez", resumió su devenir plástico como un viaje desde la luz hasta la sombra: "La pintura de Goya va de lo colorista [costumbrismo] a la penumbra [profundidad artística]". Y es en la etapa de las "Pinturas Negras" donde su genio nos muestra todo su potencial. Obviamente ahora, que sabemos (por Manuela Mena) que la pintura del coloso no es de Goya, sino de un admirador, probablemente Asensio Juliá (según apuntara José Luis Díez, uno de los expertos que respaldaron a Mena), habría que extender hacia aquél el halo umbrátil de su maestro reconociéndole, al menos, la idea de la composición como acertada para su alegato contra la barbarie de la guerra. Lo que valía para Goya tendrá que valer para el verdadero autor de este Coloso, tras los 20 años que El Prado tardó en reconocer que el lienzo no era del aragonés. Entre las imágenes de "Los desastres de la guerra" con que Nieto Alcaide ejemplificó su discurso, figuraba el grabado 'Amarga presencia', que sintetiza a mi parecer, la dualidad icónica luz-sombra. El personaje blanco de la mujer, rodeada por sus oscuros asaltantes, es enfatizado por contraste blanquinegro tanto estética como éticamente, pues se parte previamente del concepto Luz-Tinieblas arraigado en el inconsciente colectivo. El tratamiento plástico de este personaje es equivalente, en términos lumínicos, al de la Infanta Margarita de Las Meninas de Velázquez, si bien aquélla es realzada de entre un medio ya reverente hacia la misma. Igual ocurre con las Inmaculadas de El Greco, y tantos personajes principales de la pintura clásica universal en los que confluyen, y se interaccionan, el concepto del bien platónico y el de belleza ligada al bien metafísico de Plotino. Y lo dicho no afecta sólo a los personajes; también a los objetos, como lo demuestran aquellos que, en sus "transcendentales" bodegones, elige Sánchez Cotán para irradiar la luz sublimada hacia el observador, o pintores como Zurbarán, a cuyo blanco de ropa de monje o porcelana, tras recordar el "Blanco gorguera llama blanca Greco", que cantara Alberti: "Aparezco en el sueño como hábito, / como sombra máfil / de plato -Zurbarán-, mantel o monje" (en Blanco, de A la pintura). Luz blanca. La historia de la pintura hasta finales del siglo XIX, podría resumirse, en términos de magia umbrátil, como la persistencia del arquetipo del útero-caverna fecundado por la luz, que si por una parte se presenta a través de las ventanas de Las Meninas, la entrada propia de la cueva (v. San Jerónimo de Ribera, etc), el farol de Los fusilamientos del 3 de Mayo, y demás focos arbitrados, también anida en los personajes cuya iluminada presencia en la "noche oscura de un bodegón, paisaje, interior holandés, etc, sustenta la afirmación de una metarrealidad ligada al Bien platónico que en occidente, asimilado para la cristiandad, comporta idéntico sentido transcendente que el dorado de los iconos bizantinos. En el aislamiento de su sordera (recuérdese también el caso de Beethoven), el horror ante la crueldad de la Guerra de la Independencia (atroz desengaño para quien había puesto admiración y esperanza hacia el "Nuevo Orden", en la moderna idea de Estado propugnada por la Francia napoleónica), y en la miseria de una España empobrecida cultural, económica y políticamente, se hallan las claves del encuentro irreversible de Goya con la sombra colectiva de la Humanidad, las que justifican este "descenso a los infiernos" por parte del héroe-pintor, necesitado de explicaciones que le devuelvan su fe, si no en Dios, al menos en el hombre.

medio de las artes, desde su edad más remota. Y por este camino profundo aprendí que la vida clara de lo material, en lucha con la naturaleza para conseguir el sustento progresivo de la vida, engendró y creó con toda la dureza de su remoto legendario tiempo, un soberbio arte no en el realismo, sino en la propia insuperable realidad, en la propia naturaleza. Observé y aprendí que se podía imitar vil y groseramente, pero su- perarlo y falsificarlo jamás. En ese momento se me despertó la idea de que las demás, más o menos civilizadas, estaban representadas en la mediatización tiránica y religiosa de cada época, en la supers- tición, leyendas mitológicas para deslumbrar y sojuzgar a los pue- blos, creaciones de bellezas por el corrimiento sexual, lo bonito, el degradante e ignominioso, arte artístico. Se me olvidó decir que in- cluyo en esto, supongamos, de los caldeos al Renacimiento. Es por esa época de la Puerta de Atocha cuando empiezo a vislum- brar que Miguel Ángel es el enterrador genial de todos los siglos mi- tológicos, el genial autor de la decadencia, el iniciador de la forma, el estrangulador de huesos humanos para la bella forma barroca, ausente de toda humanidad. A partir de ese momento todo lo en- contré en declive, decadente y relamido.<sup>76</sup>

Alberto abomina del “arte artístico”, el “arte por el arte” que relega una actividad mágica como la escultura al mero plano estético; plano que no admitimos como móvil artístico en la escultura Paleolítica. Se suma al arte como medio, ya sea para la transmisión del pensa- miento político-social con el que manifiesta incondicional compro- miso, como del filosófico que plantea los eternos interrogantes humanos del devenir existencial e, incluso, del pensamiento má- gico puro que le lleva al “alma” de una naturaleza ante la que la di- námica de la ciudad carece de importancia: “Me dicen: la ciudad. Y yo respondo...: el campo”. Acierta, pues, Jaime Brihuela, cuando dice que “[...] la historia que le tocó vivir a Alberto fue mucho más intensa y rica que las vitrinas y los pedestales de cualquier museo; porque los pedestales de las obras de Alberto eran, a veces, el propio suelo o el simple campo”.<sup>77</sup> Alberto abocetó estas obras mediante dibujos ideales en los que ob- servamos paisajes “surrealizados” por la magia de sus “Esculturas de troncos de árboles descortezados del restregar de los toros, entre cuerpos de madera blanca como huesos de animales antediluvianos”.<sup>78</sup>

76 Sánchez, Alberto, Palabras de un escultor, Valencia, Ed. Fernando Torres, 1975, pág. 20.  
77 Brihuela, Jaime, ibídem.  
78 Sánchez, Alberto, op. cit., pág. 64. El artista esbozaba mediante un escrito, bajo el título “Palabras de un escultor”, el campo iconológico del que se nutría. Se trata de unos fragmentos preparatorios de un libro de alto nivel poético que evidencian la que, en el prólogo de esta compilación de textos del escultor, define Vicente Aguilera Cerni como “entrañable relación existente entre su plástica y su sentido literario”; “impregnación literaria” de la que Palabras de un escultor (1933) es el más claro exponente. Inmerso en el conflicto previo a la ya inminente guerra civil española, Alberto advierte junto a sus Palabras: “No me guía en estos momentos el propósito de polemizar en cues- tiones de arte, por considerar que los múltiples problemas de orden económico distraen a los hombres de toda atención espiritual; doy estos fragmentos de un libro en preparación por creer que es lo que más puede aclarar el campo en que yo me sitúo para crear las for- mas plásticas.”





45.

Francisco de Goya,  
'Saturno devorando a  
un hijo',  
1819-1823.  
Museo El Prado.

Y ya no sería este coloso, sino el también umbroso gigante con el que reflejara Goya a Saturno devorando a un hijo suyo<sup>183</sup> (Fig. 45), quien le mostrara el *"Horror en Goya, espanto / que eriza hasta el cabello de la sombra"* (Negro, en Alberti, Rafael, *op. cit.*, estr. 29). Sin embargo, ninguna *sombra* goyesca le sobrecogería más que la cornuda y enigmática que preside su 'Aquelarre' (Fig. 46), en el que los herederos dieciochescos de las antiguas bacanales romanas se reencuentran con el macho cabrío, emparentado **con los antiguos dioses cornudos europeos anteriores al cristianismo, que simboliza la sombra colectiva, las creencias paleolíticas aún vigentes en el subconsciente tribal**. Tras su desolación ante los "Desastres de la Guerra", y su estupor por el potencial negativo del lado oscuro humano, enarbolaría ahora la bandera del impresionismo, que ya propugnara estéticamente Goya, y saldría de la *caverna* hacia el exterior para pintar al aire libre, estudiando artística y científicamente los efectos de *luces* y *sombras* y la *fusión cromática*. Descubriría entonces que la *sombra* no es necesariamente un espacio de negación, pues en su seno se tiñen con magia los colores:

*Se amorata el follaje  
Y en la sombra verdea fresco el lila.*  
(Renoir, en Alberti, *op. cit.*)

Nuestro investigador de la *sombra*, avanzando en los periodos históricos, seguiría observando que los pintores, tarde o temprano, son seducidos o atrapados por ella, incluso los más fascinados y embriagados por el color como estuviera, en el siglo XIX, Joaquín Sorolla que, frente a sus más de 4.000 óleos, hizo casi 9000 dibujos en los que,



46.

Francisco de Goya,  
'El aquelarre',  
o "El gran Cabrón",  
1823. Museo El Prado.

como Rut de las Heras Bretín señaló, *"con el carboncillo y el clarión plasma la luminosidad y la sombra. Representa algo tan inapresable como la luz"*.<sup>184</sup> Las densidades umbrátiles las resolvía con rayados negros paralelos, a sabiendas de que la pupila del espectador completaría los espacios vacíos entre los mismos. Sorolla tenía en cuenta la fisiología del ojo humano y sus procesos de percepción, cuando invocaba la *luz* para sus cuadros con el negror del carbón en su mano. Se le tuvo como un pintor "autista" frente al

183 ¿Intuiría Goya que este dios que devora su creación equivale al Ouroboros. Tal y como señala Jung:

[...] es precisamente ese *spiritus niger* que está preso en la oscuridad de la materia. Es ese dios [Saturno], o esa parte de dios, que fue devorado por su propia creación. Es el dios oscuro, que en el misterio de la transformación alquimista vuelve a su primitivo estado luminoso [recuérdese el grabado alquimista de la Fig. 25]. La *Aurora consurgens* (Pars I) dice: "*Beatus homo qui invenerit hanc scientiam et cui affluit providentia Saturni*".

(Jung, C. G., *Psicología y simbólica del arquetipo*, *op. cit.*, p. 75).

Sea como fuere, Goya no pudo acertar más en su arquetipo pictórico, pues su encuentro personal con la *sombra colectiva* supone el encuentro del dios omnipresente del que abomina con su propia *sombra personal*:

La "división" [desdoblamiento luz-sombra] de Dios en divinidad y humanidad y su vuelta a sí mismo en el acto del sacrificio ofrecen al hombre la consoladora doctrina de que en sus tinieblas está oculta una luz que volverá a su fuente, una luz que también 'quisiera' levantarse en las tinieblas para liberar lo que está encadenado en la oscuridad y conducirlo a la luz eterna [¿pinta Goya a Saturno devorando a su hijo, o a al propio Dios devorando a Prometeo?].

(Jung, *op. cit.*, p. 91).

184 Heras Bretín de las, Rut, "Cuando Sorolla huía del óleo", *El País*, Babelia, Arte/Exposiciones, pág. 16, 25-10-14.

Surgen del suelo hacia el Sol o el firmamento como los megalitos del Neolítico; son preguntas-respuestas mágicas que comunican la naturaleza y la sobrenaturaleza tanto externas como internas del ser humano. Su participación en el entorno tiene la misma, si no mayor, implicación material y mental que las ancestrales representaciones de *magia presencial* paleolítica:

*En realidad, yo no hacía más que levantar esas formas de la tierra. Un ejemplo concreto: salvo raras excepciones, los monumentos de Madrid me disgustaban porque los encontraba feos y de vanidad ramplona. Un día, andando por los campos próximos a Alcalá de Henares, donde no se divisaba ningún árbol, sólo matas de tomillo en los cerros, vi cómo un gavilán se comía un pájaro. Por allí sólo pasaba un pastor que otro. Se me ocurrió levantar el monumento a los pájaros, para emplazarlo en aquel sitio; serviría de monumento y de nido a los pájaros pequeños, agujereado y construido de manera que ni las aves de rapiña pudieran meterse, ni las alimañas subir a él, pues la pieza que yo llamaba "de tierra" (pieza basamental) estaba curvada con este fin. El conjunto se componía de ocho piezas. Y al cabo de treinta años he podido comprobar que este monumento, del que sólo se conserva la fotografía, sigue siendo una escultura actual por el hecho de haber sido concebido para un sitio fijo y para cumplir una misión determinada.*<sup>79</sup>

Cuán lejos del "arte por el arte" se encuentran los planteamientos de Alberto. Incluso cabría pensar hasta qué punto tienen que ver con el arte tal y como se crea, exhibe, colecciona o mercantiliza en la actual sociedad por parte de innumerables artistas, coleccionistas, galeristas, etc.

Alberto Sánchez proyecta esculturas que son naturaleza, en vez de situarlas como artificios sobre la misma. Quiere que una de sus formas albergue vida animal y se convierta en algo que una la utilidad biológica con la significación estética.

En este sentido, dicha escultura se asemeja a los "escultóricos" termiteros que surgen de la tierras del norte de Australia, entre los montes Isa y Darwin, o en algunas zonas de África.

Estas "catedrales" construidas por millones de termes alcanzan en ocasiones con sus torres hasta los seis metros, con diámetros que llegan a los treinta.

Objeto de creencias mágicas por parte de los aborígenes, **sirven de nexo entre un mundo y vida subterráneos y el entorno natural, a ras del suelo, del ser humano**. La escultura de Alberto habría de conectar dicho entorno con el mundo aéreo de las aves.

Esta conexión de mundos conlleva un nivel simbólico por el cual se trasciende de un plano inferior a otro superior, que bien pudiera traducirse por infierno-tierra- cielo, cuando no por infranaturaleza-naturaleza- sobrenaturaleza, o instinto-intelecto-espíritu, etc.

Dichas tríadas no son, en absoluto, ajenas al pensamiento del escultor. Pero el que así fueran no supondría más que el contacto mágico de Alberto con la naturaleza desde la intuición en vez del razonamiento. Ahora bien, todo hace pensar que la simplicidad de las formas de Alberto está en proporción directa con la profundidad de sus planteamientos.

79 Sánchez, Alberto, *op. cit.*, pág. 46.

movimiento impresionista y cuantas convulsiones provocaron en el arte esta nueva corriente, o el descubrimiento de la fotografía, autores como Iker Seisdedos le apuntarían a nuestro explorador de *sombras* “*ejemplos del mejor Sorolla experimental, que también lo hubo*” (“Sombra del Puente de Alcántara. Toledo”, o ‘El bote blanco. Jávea’).<sup>185</sup> Tras la “embriaguez” del color de finales del XIX sufriría alguna “resaca” en blanco y negro, cuando la única *luz* en un mundo ensombrecido aún por la guerra fuese, no ya la de un farol sobre la ensangrentada montaña del Príncipe Pío, sino la del tenue filamento de una frágil bombilla, o la débil llama de un quinqué, como en el cuadro ‘Guernica’ de Picasso (Fig. 47), la más esplendorosa fórmula mágico-plástica de la alquimia de las *luzes* y las *sombras* del arte del S. XX,<sup>186</sup> en el que Gutiérrez Solana, Viola, Saura, Tapiés, y otros muchos españoles han aportado “*sombras* de rango”. Si bien la pintura es entendida por la mayor parte de la población como el reino del color, lo cierto es que **la formulación blanquinegra es permanente a lo largo de su dilatada historia, desde el paleolítico superior**. A veces, como ocurría con Picasso, puede incluso observarse una trayectoria blanquinegra que discurre en paralelo con la explosión de color en el lienzo y la verborrea que le caracterizaba, dejando para la dialéctica de la *luz* y la *sombra*



47.  
Pablo Ruiz Picasso,  
El ‘Guernica’,  
1937.  
Museo Reina Sofía,  
Madrid.

185 Seisdedos, Iker, “El sueño americano de Sorolla”, El País, Cultura, 20-9-2014, pág. 38.

186 El ‘Guernica’ es, al tiempo, *sombra* de otra *sombra* de la guerra; de la más oscura manifestación de la *sombra colectiva*.

Ciertamente, la conjuración en clave de grisalla de Picasso está en deuda con el cuadro de Rubens titulado ‘Los horrores de la guerra’, tal y como señalara Otto von Simson, profesor de la Universidad libre de Berlín, en su análisis publicado en un diario alemán con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Rubens (Die West, sábado 25 de junio de 1977).

Este autor venía a demostrar que la figura que levanta los brazos, presa del horror, en el extremo de la derecha del Guernica, es *sombra* del personaje de Europa de aquel cuadro de Rubens. También establecía inteligente paralelismo entre la significación histórica de ambas pinturas, calificando por ello al cuadro del francés como el “Guernica mitológico del Barroco”.

Posteriormente, y partiendo de esta primera comparación, Agustín Cano Delgado publicaría el artículo “Picasso: Rubens en el espejo”, en el dominical de El País (6-8-1978), en el que a su vez señalaba otro cuadro de Picasso pintado treinta años antes, las Demoiselles d’Avignon, como *sombra* (invertida de izquierda a derecha) del Juicio de París que alberga el Museo del Prado.

Cano Delgado, desde entonces, impartiría conferencias y mantendría coloquios sobre el tema en ciudades como Washington, New Heaven, Francfort, Karlsruhe, Munich, Bonn, Estrasburgo y Copenhague, como también participó en el coloquio posterior a la conferencia de Palau y Fabre, en 1980, con la que concluyó el curso Picasso y las vanguardias (dirigido por el catedrático Bonet Correa) en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, de Santander.

Lógico fue que, desde su nivel de especialización en la materia, cuando Sebastián López, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Literaria de Valencia, publicó en “Los domingos de ABC” (21-6-1981) el artículo “La clave del Guernica”, en el que se “revelaba” la relación umbrática existente entre Picasso y Rubens, reclamara Cano Delgado el reconocimiento de mayor antigüedad en la materia, aunque “no con la intención, que quede claro, de menospreciar el ‘hallazgo’ del señor Sebastián López, ni de poner en duda su buena fe, que es obligado presumir en persona de ciencia” (Cano Delgado, Agustín, “Interpretación iconográfica del ‘Guernica’”, ABC, 23-10-1981, pp. 14-15; incluye la imagen invertida del cuadro de Rubens, reproducción del Guernica, e imágenes de las fases primera y segunda de esta obra de Picasso). Con ello Cano Delgado, pues, no hacía sino reclamar la designación del artículo de Sebastián López como *sombra* “inintencionada” del suyo, que a su vez se elaboró en la *sombra* del de Otto von Simpson, en trayectoria umbrática acorde con la legítima transmisión del pensamiento (tampoco a Picasso le deslegitima su maestría umbrátil, siempre por otro lado creativa) por la que el hombre ha llegado a construir el edificio de la cultura, del que el arte es la *sombra* mágica, por excelencia, que arroja sobre nuestra propia historia.

Cuando el escultor se refería a su etapa del triunfo en la Exposición de Artistas Ibéricos,<sup>80</sup> se expresaba en los siguientes términos:

*Yo quería hacer un arte revolucionario que reflejase una nueva idea social, que yo no veía reflejada plásticamente en el arte de los anteriores períodos históricos, desde las Cuevas de Altamira, hasta mi tiempo.*<sup>81</sup>

Alberto, obviamente, no sólo entendía el arte desde lo mediático, sino que incluso pretendía renovar, casi inventar, un tipo de arte ligado con la propia vida que recogiese los cambios sociales de su época, interpretados por él desde su idealismo. Idealismo utópico, si se quiere, o poético; pero forma de pensar el mundo desde la solidaridad en su más alto grado de expresión. Solidaridad entre los hombres y solidaridad de éstos hacia los pájaros, las plantas o el reino mineral. Panteísmo estético de un descreído de dogmas rimbombantes, que pone su fe en el hombre y la naturaleza desde la *magia presencial* de su escultura. Magia que nace de la propia tierra, del barro, la madera o de las astas de los toros que se restriegan en esculturas-árboles de vida, desde los que el genial toledano participa del orden y la belleza del cosmos con la humildad propia de hombres de su talla.

Por su parte, su compañero Benjamín Palencia se desentendía de la confrontación surgida entre la figuración y las nuevas corrientes abstractas **y apostaba por un arte que no rindiese culto a las novedades estilistas o caligráficas, desde el que poder expresar el mismo devenir universal del que participa la magia de Alberto:**

*Así pues, entre lo abstracto y lo concreto no hay esa brecha que tantos quieren ver; la creación, al ser, tiene un orden. El orden es la comunicación del ser y del número. Quien se da al ser, se da al número. El hombre occidental resolvió hace mucho en el platonismo y luego en Leonardo y Miguel Ángel, la magia intelectual del ser en el asombro del intelecto ante lo transcendente; luego el ser y el logos no son sino restos de una edad interminable y augusta que el artista tiene que descifrar.*<sup>82</sup>

80 Dicha exposición granjeó en el Madrid de entonces la popularidad a Palencia, Dalí, Cossío, Frau, Barradas y otros, casi todos desplazados posteriormente a París, mientras Alberto y Palencia se quedaban en la capital española con el propósito de “... poner en pie el nuevo arte nacional, que compitiera con el de París”.

A partir de 1927, ambos artistas se citaban casi a diario en la madrileña Puerta de Atocha.

81 Sánchez, Alberto, *op. cit.*, pág. 45.

82 Aguilera Cerni, Vicente, *La Postguerra, Documentos y testimonios I*, “Artistas españoles contemporáneos 100”, Bilbao, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, pág. 89.

Para más información acerca del orden como relación filosófica entre el ser y el número, ver Cañón Loyes, Camino, *La Matemática, creación y descubrimiento*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Pontificia de Comillas, 1995, pp. 450.

La autora, doctora en Matemáticas y en Filosofía, disciplina esta última a la que dedica en la actualidad su tarea docente, acomete desde el rigor metafísico la cuestión de si los entes matemáticos son el resultado de un proceso de subjetivización creativa (inventados por el hombre), o bien sustentan su propia entidad al margen de un sujeto humano que pueda descubrirlos.→



los temas más trascendentales. El mismo museo Guggenheim de Nueva York exploró los mundos en blanco y negro del pintor en octubre de 2012, con la exposición *Picasso black and White*, que se tuvo por radical en cuanto al planteamiento de su comisaria Carmen Giménez, pero que evidenció que **el color no era necesario para Picasso, tal como ella aseguraba en el texto del catálogo:**

*El uso del blanco y negro en Picasso merece una consideración aparte. Sus trabajos en blanco y negro aparecen en casi cada década desde 1994, pero nunca tuvo un período blanco y negro y no está claro que sus numerosas obras en blanco y negro estuvieran cortadas por el mismo patrón, lo que hace imposible ordenarlas todas bajo una misma técnica, intención o simbolismo.*<sup>187</sup>

Muchos de sus cuadros más relevantes, los pintó Picasso en blanco y negro, resistiéndose luego generalmente a venderlos. Giménez recogía, también en el mencionado catálogo, el recuerdo de Françoise Gillot de una conversación que mantuvo con Picasso en la que él habló de Matisse y de cómo sin color sus cuadros “se caían”, mientras que para él el color no era necesario. La corresponsal de El País en Nueva York, Andrea Aguilar, escribía:

*La muestra, que viajará al Museo de Bellas Artes de Houston en febrero, también pone en relación de alguna manera el trabajo de Picasso con la fotografía y el cine, con estas*

*formas modernas de arte del siglo xx, durante muchos años restringidas al blanco y negro. El fotógrafo Brassai trabajó con el pintor y notó cómo, tras periodos de explosión cromática, volvía al blanco y negro. La visión destilada de la nueva exposición, despojada de color, o más bien, restringida solo a dos —tres, si se suma la gama de grises que tantos pintores han señalado como el elemento clave del arte pictórico—, también tiene una cierta conexión con los hábitos de trabajo de artista que trabajaba de noche con la luz de candil. A esa luz, como Picasso le dijo a Brassai, “cualquiera que sea la atmósfera se convierte en nuestra sustancia”.*<sup>188</sup>

Si Velázquez se pintó junto con sus modelos de la familia de Felipe IV, apareciendo de negro, y envuelto en la penumbra del fondo de los aposentos del príncipe Baltasar Carlos, Picasso no se había pintado junto a sus modelos en “carne y hueso”, sino que plasmó directamente su *sombra* sobre ellas. Uno de los cuadros seleccionados para la exposición “La sombra”,<sup>189</sup> comisariada en Madrid por Víctor Stoichita, tras la publicación de su ya citado ensayo *Breve historia de la sombra*, fue el óleo ‘la sombra sobre la mujer’ (Fig. 48), del que Francisco Calvo Serraller comentaba claves significativas:

*Se conjugan en este cuadro varias de las obsesiones más recurrentes del artista malagueño: la del artista y la modelo, con toda su siempre muy ampliamente explotada por él dimensión erótica, pero también la de su afición a autorretratarse a contraluz o, lo que es casi lo mismo, como sombra. Como corresponde a este tipo de escena, se trata de un interior, lo que vincula mucho a Picasso al mundo de los nabis, como Vuillard, Bonnard o Vallotton, por no hablar de Matisse, pero le pone un toque siniestro al asunto, no sólo por la irradiación de su sombra espectral, que cubre como una nube jupiterina al sensual y entregado desnudo de especie de Dánae, sino porque irrumpe la tenebrosa efigie invadiendo el espacio íntimo como si se tratase de la solapada presencia de un criminal. Es verdad que, a comienzos de la década de 1950, Picasso se entregó a muchos juegos de luces y sombras del taller*



48.  
Pablo Picasso,  
‘La sombra sobre la  
mujer’,  
óleo sobre lienzo,  
1953.  
Museo de Jerusalén

187 Puede leerse un artículo de la corresponsal de El País en Nueva York, Andrea Aguilar, sobre este planteamiento de Carmen Giménez en Aguilar, Andrea, “El color no era necesario para Picasso”, El País, Cultura, pág. 40, 10-10-2012.

188 Aguilar, Andrea, op. cit. La periodista recogía también de la comisaria Giménez la idea de que “El Guernica a menudo ha llevado a muchos a relacionar el uso del blanco y negro en Picasso con la muerte y el desastre”, pero que esta visión resulta incompleta si se atiende al conjunto de la producción del artista.

189 “La sombra”. Museo Thyssen-Bornemisza. Paseo del Prado, 8. Fundación Caja Madrid. 2009.

Difícilmente se puede traducir mejor la magia numérica de Pitágoras en términos estéticos, ni acercarse a los mismos postulados teóricos que alientan la escultura de Alberto desde la magia representativa pictórica que esgrimía Benjamín Palencia, muy adelantado en su tiempo con respecto a la revisión, que se ha terminado haciendo necesaria, de la supuesta ruptura del mal llamado arte abstracto con el que Palencia denomina concreto (la crítica contemporánea, figurativo).

A esta “supuesta ruptura” de la abstracción con la figuración, que ya hemos cuestionado al hablar del arte paleolítico, dedicaremos análisis posterior. Ahora nos centraremos en cuanto de ruptura cabe analizar, desde el nivel presencial, acerca del diálogo hombre-naturaleza que se entabla en el hecho escultórico.

En este aspecto sí adelantamos ya que, mientras la *magia presencial* del Paleolítico llega a nuestro siglo de la mano de las hoy llamadas artes plásticas, en el siglo xx surge una ruptura crucial en el ámbito escultórico, derivada de la respuesta social ante los planteamientos de Duchamp que comentamos en el capítulo anterior.

Tras haber sido elevado el objeto al más alto grado de *presencia escultórica* prescindiendo del carácter ritual de la elaboración de dicho objeto, el “fetichismo no iniciado” de la sociedad deriva en un culto al objeto en sí en vez de a la magia/pensamiento que transmite.

Para entender este culto al objeto, propio de nuestro siglo, es preciso situarse antes en la ola de perplejidad y admiración que impregna la sociedad en el transcurso de la revolución industrial.

El “milagro” de la fabricación seriada, del proceso de industrialización de objetos, convierte a la cosa significativa en el significado mismo. La sociedad rinde culto a la máquina, quedando los artistas hipnotizados por las locomotoras antes que por las esculturas clásicas, por los útiles-tornillos en vez de por las mágicas plumas de las alas de la Victoria de Samotracia.

En un momento del siglo xx, el culto a la naturaleza se sustituye por el culto al artificio.

## 1.8 LA REBELIÓN DE LAS SOMBRAS

*Del culto prehistórico a la naturaleza al culto moderno al artificio*

El asombro y la admiración por las otrora enigmáticas fuerzas de la naturaleza, ya más entendidas y dominadas, se convierten en la adoración al hombre y a sus inventos. **Pero no es adoración al hombre como punto inicial y medida del universo, bellísimo efecto de una Causa divina de la que el hombre es la sombra o doble**, hecho

Se trata de un discurso de planteamiento metafísico, que reivindica el soporte ontológico autónomo de la problemática matemática. Por ello resulta ilustrativo y relevador de la búsqueda histórica, a partir de Galileo, de aplicar el pensamiento mágico-matemático pitagórico para desentrañar en las determinaciones numéricas las claves profundas del orden y dinámica de las cosas naturales y las propias del orden y disposición del plano espiritual.

de la Californie, pero hay pocos de una sexualidad tan amenazante, como ha de serlo la de los fantasmas.<sup>190</sup>

Más cercano que el referente del Júpiter cayendo sobre Dánae (que lo hizo como lluvia de oro, luz al cabo), tenía Calvo Serraller el del Dios neotestamentario cristiano cubriendo con su *sombra* a la mujer a la que así habría convertido en su propia madre, capítulo que había atendido Stoichita en el ensayo que daba soporte teórico a la muestra.

Nuestro explorador de *sombras* **no se sorprendería de que los pintores españoles de la generación de Picasso, y otros posteriores sacasen, incluso, grandes beneficios de la formulación lumínico-umbrátil.** Así, por ejemplo, en diciembre de 1989 un cuadro de Tapies titulado 'Porte grise sur fond noir' (81 x 100 cm), de 1961, duplicó con creces su estimación máxima en la sala de subastas Christie's, quedando en la tercera posición de cotización, vendiéndose por 506.000 libras, que se convertía en la nueva marca del pintor. Hubiera supuesto toda una catarsis para el Rothko del 'Negro sobre gris'.

Sin salirnos del ejemplo español, y en la misma galería, una obra de arpillera y cuerda de Manuel Millares, 'Cuadro 197', en negro y blanco (81 x 100 cm), de 1963, y valorado inicialmente entre 50.000-70.000 libras, saltó a 220.000.

Pero aunque en la pasional pintura española suele evidenciarse más la evocación umbrátil, podría detectar ésta última en todas y cada una de las tendencias contemporáneas en otros países; si bien a veces se manifiesta con extrema sutileza. Tal es el caso de Fernand Léger, pintor al que en España, en noviembre de 1997, el Centro de Arte Reina Sofía dedicara una exposición antológica, en cuyo *umbral* se colocó, en caracteresuntuosos, una frase que demuestra hasta qué punto, tras un espléndido discurso estético-cromático como el de este artista, puede palpar el mágico *lumínico-umbrátil*:

*Me muevo en dos absolutos, el blanco y el negro. Lo demás se orchestra entre ellos. El negro tiene una importancia enorme para mí. Al principio me valía de él en las líneas para fijar el contraste entre las curvas y las rectas. Después, como se ve en mi pintura, al haberse hecho el rasgo cada vez más fuerte, me bastó el negro como intensidad, y apoyándome en él pude desprender el color: en lugar de inscribirse en los contornos, pude sacarlo libremente.*

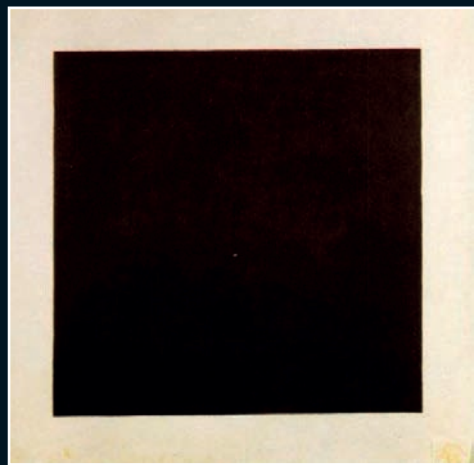
Advertiría que, anteponiéndose lo contundente a lo sutil, en el siglo xx la sublimación de la *sombra* habría de marcar el punto de inflexión del discurso estético, en cuanto a pintura se refiere: Kasimir Malévitch, el fundador de la abstracción pura, publicaría su *Manifiesto del Suprematismo* en 1915, que le abocaría a simplificar su discurso con una *sombra* histórica, pues su 'Cuadrado Negro sobre fondo blanco' (Fig. 49) agotaría las posibilidades icónicas de la que definiera como "*percepción de lo no objetivo*".<sup>191</sup>

En su *Breve historia de la sombra* Victor Stoichita afronta el análisis de esta obra tras declarar:

*¡Qué difícil es comentar el Cuadrado negro de Malévitch!*

*Más difícil que cualquier otra iniciativa hermenéutica, ya que la pretensión de su creador era realizar un cuadro "alógico", que no es lo mismo que una imagen desprovista de sentido.*<sup>192</sup>

Stoichita indicaría a nuestro estudiante de *sombras* que un intérprete de formas culturales no tiene ante esta obra más posibilidad que la de un comentario indirecto y



49. Kasimir Malévitch, 'Cuadrado negro sobre fondo blanco', 1913-1915. Museo Hermitage, Moscú.

190 Calvo Serraller, Francisco, "Historia de la sombra", El País, Babelia, Arte/Exposiciones pág. 18, 14-2-2009.

191 Sin embargo, como suele pasar en los puntos álgidos de inflexión estética, esta obra emblemática se encontraría con una *sombra* anterior: Yves Klein, maestro de la monocromía, reivindicaba para sí la consideración de "*primer conquistador presente del espacio pictórico libre*" (así consta en Weitemeier, Hannah, *Yves Klein, 1928-1962, International Klein Blue*, 3ª ed., Köln, Benedikt Taschen, 1995, p. 76; donde puede contemplarse una reproducción de la caricatura de Klein 'Malevich o el espacio visto desde lejos', en la que el primero parodia al ruso al dibujarle copiando una de sus monocromías resuelta con su típico azul IKB (International Klein Blue), y trazando, como *sombra* de aquella obra, su famoso Cuadrado Negro en un lienzo, ante el que aparece como el último pintor convencional, en vez del primer suprematista.

192 Stoichita, V., op. cit., p. 195.

a "*imagen y semejanza*"<sup>83</sup> de un Creador como el que pinta el renacentista Miguel Ángel, transmitiendo la vida al hombre por el contacto de su dedo. Miguel Ángel plasma con su mano creadora la mano mágica de un Dios que crea la mano mágica de un hombre que, a su vez, crea a un Dios antropomorfo, hecho a imagen y semejanza del propio hombre. Discúlpese este juego conceptual para remarcar el orgullo del hombre del Renacimiento, que termina por erigirse en un dios ante el que Dios mismo es *sombra*, pura magia representativa como los bisontes de la "Capilla Sixtina del Paleolítico", de la que la Capilla Sixtina Renacentista es *sombra* a su vez. El culto al hombre del Renacimiento lleva en sí el culto a la naturaleza del que nos hemos ocupado hasta el momento, mientras que el culto al hombre de la sociedad industrial parte de la admiración hacia su potencial tecnológico en vez del mágico; a los aspectos formales del objeto-útil frente a los derogados conceptuales de su magia primigenia.

**En un momento de nuestra reciente historia, el artista-brujo de un ritual en torno a una fuerza oculta en la naturaleza, o a un dios que se manifiesta a través de ella, se autoproclama dios de la magia representativa.**

Dicho en palabras acordes con nuestro discurso, el hombre se convierte en el primer "objeto" de culto a partir de la sociedad industrial. No es un ser extraído de la naturaleza por arte mágico-divino, sino un ser objetualizado y casi admirado desde parámetros técnicos propios del diseño contemporáneo. El hombre como una máquina perfecta.

83 GEN, 1, 26-27.

La frase atribuida al Creador en la que se dice a sí mismo "*Hagamos al hombre a nuestra imagen y a nuestra semejanza, ...*" es, para los teólogos católicos, fórmula solemne por la que se expresa que el hombre es la obra más importante de cuantas tienen lugar en el relato bíblico de la creación. Así, en su monólogo, Dios entra en consejo consigo mismo invocando la plenitud de su ser, cuya revelación es la Trinidad a partir de la declaración del dogma pertinente.

El canónigo lectoral de la Iglesia Católica de Salamanca, Eloíno Nácar Fuster, y el profesor de Sagrada Escritura en el convento de San Esteban y en la Pontificia Universidad de Salamanca, Alberto Colunga, traducían la referida expresión en los siguientes términos:

"*A nuestra imagen*: Imagen es la figura o representación de una cosa; semejanza es la proporción entre la imagen y el prototipo; ambos unidos significan imagen perfecta, fiel representación del original".

(*Sagrada Biblia*, La Editorial Católica, S. A., "Biblioteca de Autores Cristianos", sexta edición comentada, Madrid, 1955).

Ambos autores señalan en esta edición del "Texto Sagrado" publicada como versión directa de los escritos originales, hebreos y griegos, al castellano, que los Padres antioquenos interpretan esta semejanza en función del "*señorío*" que Dios confiere al hombre, vicario y representante suyo, sobre el resto de las demás criaturas definidas como seres inferiores.

Otras revisiones posteriores como la de Antonio Fuentes Mendiola (*La Biblia, mensaje vivo*, Susaeta-Rialp, primera edición cedida por Sarpe —1982— a Susaeta Ediciones, S. A., Madrid, 1983) suscriben la interpretación tradicional que reflejan Nacar y Colunga, toda vez que apostillan que en función de la *semejanza*, término que no puede traducirse como sinónimo de *Imagen*, puede el hombre amar a su Creador, mandando sobre las criaturas de la tierra y usándolas dándole gloria.

Los mitos acerca de la creación del hombre a imagen y semejanza divina serán, posteriormente, objeto de nuestro estudio en función del símil más empleado por las antiguas tradiciones: la actividad escultórica, siendo Dios el escultor que insufla vida a un hombre modelado, tallado, etc.



paradójico. Por ello él se ciñó a investigar el por qué de su alogismo, antes que la pieza en sí.

Este *Cuadrado negro* se expuso en la “Última exposición de cuadros futuristas”. Stoi-chita subraya “la astucia del título bajo el que se cobijaba” la muestra, que dejaba abierta su interpretación sobre si se trataba de la última colección de cuadros futuristas, la última exposición de cuadros o, simplemente, de la última exposición a tenor de lo allí expuesto como la obra de Malevitch, “un cuadro en estado límite”. Le recordaría que **Malevitch insistió en su día en el hecho de que la idea inicial de su Cuadrado negro se hallaba en la escenografía que realizó en 1913 para la ópera futurista Victoria sobre el sol, que acometía el conflicto entre la luz y las tinieblas y proclamaba la “inexorable victoria de la noche”**. El telón del primer acto era un gran cuadrado negro que significaba el principio de dicha victoria, habiendo sido concebido como “el embrión de todo lo que se puede generar en la formación de terribles potencias”, tal y como explicara Malevitch en una carta de 1915, cuando aquél telón se transmutó en lienzo sobre el que presentar una de las últimas fórmulas magistrales pictóricas:

*Esta carta de Malévitch tenía como objetivo algo bastante marginal para nosotros, precisamente la predatación de su Cuadrado negro (o al menos, de su idea inicial) en 1913. Sin embargo, por sus implicaciones indirectas, es un testimonio precioso. Pues si seguimos a Malévitch, vemos cómo la idea primitiva del Cuadrado negro se refería al telón. Ahora bien, ese cortinaje no es ninguna “representación” sino lo que la cubre o bien lo que, alzándose, la posibilita.*

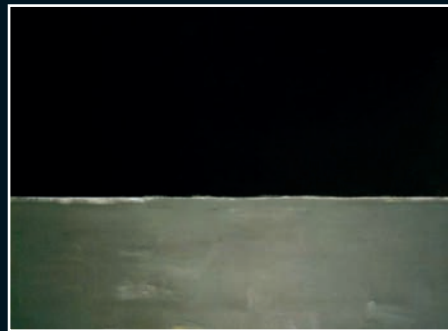
*Al sugerir el nacimiento del Cuadrado negro en este proyecto de telón, Malévitch reconocía implícitamente su carácter de antirrepresentación. Este cuadrado (al igual que el telón) es un “embrión de infinitas posibilidades”. Su fuerza estriba en su silencio, en su misterio.*<sup>193</sup>

Medio siglo más tarde, Mark Rothko descubriría, para su perdición, que la vía de Malevitch estaba agotada desde su inicio; que al resumir aquella “magia” representativa lumínico-umbrátil en el ‘Cuadrado Negro sobre fondo blanco’, prácticamente había consumado toda posibilidad de simplificación y de investigación posterior sobre la esencialidad pictórica. Rothko se vio en un laberinto sin salida al advertir tarde que la pintura, que había estallado en “ismos” en el tránsito del XIX al XX, y en “postismos” durante este siglo pasado, tenía poco con lo que sorprender tras la esencialidad dicotómica de Malevitch.

La mirada de un antropólogo sobre el arte, concentrada en el cuadro de Rothko ‘Negro sobre gris’ (1969-70) (Fig. 50) le permitiría entender el trágico final de este pintor:

*Hace algunos años, una retrospectiva exhaustiva de las obras de Mark Rothko fue presentada en el County Museum of Art de los Ángeles. Contemplar en una visita la creación del mayor artista del siglo XX es una experiencia absorbente. Al final de la exposición, mirando un cuadro titulado Negro sobre gris, fechado en 1970, intenté prestar atención, “atención mera”, a sus formas visuales. Pero lo que sabía y sentía se mantuvo interferente.*

*Sabía que este cuadro particular pertenecía al último período de Rothko: negro o marrón sobre gris. Las grandes obras acrílicas de este período están divididas horizontalmente en dos rectángulos, el más oscuro encima, el gris más abajo. Las dos áreas están separadas por una banda blanca delgada que evoca —para mí, al menos— el horizonte que separa una superficie gélida, un lago o la nieve, de un cielo oscuro. Después de sus períodos anteriores, caracterizados por los rectángulos de luz flotante sobre terrenos coloreados y por colores resplandecientes (rojo sobre naranja, amarillo sobre amarillo) esta imagen era nefasta. Sus rectángulos y matices más oscuros, estabilizados sobre lienzos planos, hacían en Negro sobre gris el final de un desarrollo estilístico y de una trayectoria de vida. Rothko no podía haber ido más lejos en la obscuridad y*



50.

Mark Rothko,  
'Negro sobre gris',  
1969-70.  
Mark Rothko  
Foundation, New York.

193 Stoi-chita, V., op. cit., pp. 196-197.

Esta sustitución de la naturaleza mágica por el artificio se hace patente en la escultura moderna frente a la estatuaria clásica. Supone una revolución, no un proceso de evolución formal y conceptual que pueda entenderse como una historia lineal de los estilos.

Ilustrando una exposición titulada “Medio Siglo de Escultura: 1900-1945” albergada en su sede madrileña por la Fundación Juan March en 1981, Jean-Louis Prat comentaba este cambio significativo:

*Surgen, por otra parte, formas sin precedente histórico: la mecanización ha hecho su entrada en escena desde finales del siglo XIX, creando así una necesidad de análisis en el artista. En lo futuro se verá obligado a captar las componentes del movimiento y a traducir en un nuevo lenguaje óptico este cambio radical de tradiciones y costumbres. “Todo se mueve, todo corre, todo se transforma velozmente”, señala Boccioni. Los objetos, los rostros, las formas encuentran otra dimensión. A él se debe, aparentemente, la transposición del análisis cubista en tres dimensiones de acuerdo con los preceptos de los teóricos futuristas (‘Desarrollo de una botella en el espacio’, 1912; ‘Formas únicas de la continuidad en el espacio’, 1913). Duchamp-Villón, con ‘El caballo mayor’, 1915, combina en una recomposición de ritmos todavía cubistas una nueva dinámica plástica. Se trata, de hecho, de una síntesis de elementos tomados de la naturaleza, pero en la que la máquina es omnipresente. Una fuerza excepcional se desprende de esta obra: “El predominio de la línea recta sobre la curva expresa mejor nuestra tendencia hacia el mañana, obligatoriamente rápido, sin énfasis”, escribe. El concepto de naturaleza que siempre ha estado en las bases de la escultura e incluso el contenido de su evolución es ignorado por esos investigadores e ingenieros que son los constructivistas.*<sup>84</sup>

Prat se refiere a la irrupción de la máquina como “deidad” omnipresente del culto al objeto desde el punto de vista mágico-presencial que hemos adoptado, si bien hasta los objetos encontrados (*ready-mades*, 1913) de Marcel Duchamp, hermano de Raymond Duchamp-Villon, mencionado por el autor, no consideraremos comenzada la revolución conceptual a la que hemos aludido.

**Si el Dios de Miguel Ángel era la sombra de un hombre considerado centro del universo, no por ello dejaba de ser la expresión de lo perfecto pues, en realidad, los renacentistas inventan al Dios al que quisieran parecerse. Un Dios que, aun hecho a la medida, ha de ser el modelo de las sombras humanas formadas a su imagen y semejanza. Por lo tanto seguimos estando ante la construcción mágica de la realidad, sutilizada por siglos de cultura que recogen, aun desde el olvido, la función mágica del arte mediático. ¿Qué son las capillas altamiresca y Sixtina sino santuarios mágicos para el desarrollo de ritos orientados a la indagación profunda humana, ya sea desde la introspección como desde la idea de una revelación natural o sobrenatural?**

Los herederos, más o menos legítimos, del saber oculto de la antigüedad, pueden encontrarse pues entre los sacerdotes, artistas o esotéricos

84 Prat, Jean-Louis, Catálogo de la exposición *Medio Siglo de Escultura: 1900-1945*, Madrid, Fundación Juan March, 1981, pág. 3.

*simplicidad de las formas y los colores. Algunas semanas después de acabar este cuadro, se suicidó en su estudio de Nueva York.*<sup>194</sup>

La historia de la pintura clásica había transcurrido desde la mera imitación de la naturaleza hasta la interpretación de la misma con múltiples criterios estéticos relacionados con los cambios sociales, filosóficos, religiosos, políticos, científicos o culturales. Desde su comienzo, reflejar la *luz* en los cuadros, la manifestación cromática de su descomposición, la definición de *sombras* propias y arrojadas de objetos, de figuras o de elementos en los paisajes, supuso todo un desafío para los pintores. La *luz* mistificada de la pintura de inspiración mitológica, sublimada en los cuadros religiosos, la de los idealizados paisajes impresionistas, o la clarividente de los focos del Fusilamiento de Goya o del ‘Guernica’ de Picasso no dejaba de ser la *luz* física aun con connotaciones simbólicas, que se plasmaba con degradados tonales o mediante la aplicación de sutiles veladuras de pigmento diluido en aceites, barnices y disolventes. Algunos artistas preconizaron la abstracción, la mancha pura, ya en el siglo XVIII adelantándose a las “profecías impresionistas” con una pintura de exacerbado romanticismo que sacrificaba los detalles, el chivo de la definición, al dios de la sensación cromática, de la *luz* primigenia. Joseph Mallord William Turner (1775-1851), pintor inglés especializado en paisajes y que, cómo no, fue criticado en su tiempo por controvertido, elevó el género de paisajes al rango de la pintura histórica. Fue definido “el pintor de la 162”; ello no hubiera sido posible sin el extraordinario conocimiento de la *sombra* y de la penumbra que demuestra en obras tan emblemáticas como ‘El temerario remolcado a dique seco’ (1839). Y fueron sus obras más dicotómicas como ‘Sombras y tinieblas’, ‘La tarde del Diluvio’, o ‘El día después del Diluvio’, las que más interesaron a Mark Rothko cuando, un siglo más tarde, acudió en compañía de amigos (que así lo atestiguaron) a la gran retrospectiva Turner del MOMA, en 1966.

*[...] convencido de que su obra sólo podría justificarse, finalmente, como la aventura mística y religiosa que culminaría con la capilla Rothko de Houston, el artista nos estaba hablando, en ese momento, sin duda, de su propio puesto, agonía, en la historia del arte de nuestro siglo.*<sup>195</sup>

Para Quiñonero, fue la influencia transitoria, pero capital, del onirismo surrealista lo que precipitó definitivamente al artista a la abstracción absoluta, hacia 1946; diez años después de la retrospectiva del MOMA, que había instaurado administrativamente la desaparición de la figura humana en la nueva y emergente historia oficial del arte moderno:

*Con una rapidez vertiginosa, la paleta de Rothko se fue oscureciendo con tonos ocres, marrones, rojos y burdeos, hasta desembocar en el abismo iluminado de la oscuridad final.*<sup>196</sup>

Así, cual alquimista que se autoinmola:

*[...] el artista derivó en el oficio saturnal de la obra de arte que culmina en el silencio. El hombre sintió la tentación de Empédocles: suicidarse, para mejor intentar refutar la nadería del mundo... La capilla Rothko de Houston ilustra de manera casi perfecta esa doble encrucijada. Los creyentes en la religión mística del arte moderno son invitados a recogerse en la penumbra de un templo donde la milenaria imagería pagana y cristiana ha sido*

194 Maquet, Jacques, *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*, Celeste ediciones, 1999. El autor, en su propósito de atender el devenir del arte desde su mirada de antropólogo, se planteaba el suicidio de Rothko como una forma perfecta para producir un exitosa carrera con un final mítico del artista que “Había llegado más allá de la orilla del arte”, (un comentario leído en el catálogo de la exposición).

Maquet contrastaba la inmigración de Marcus Rothko Witz, a sus diez años de edad, a los Estados Unidos desde la Rusia zarista, en 1913, y su “celebridad liberal y radical de Nueva York, tan rico y famoso en los cincuenta que podía rehusar vender sus cuadros a los museos a los que desaprobaba... El hombre deprimido, que, en los sesenta, tenía que su obra hubiese llegado a un callejón sin salida...” (op. cit. p. 205).

195 Así lo interpretaba J.P. Quiñonero treinta y tres años después de aquella exposición, con motivo de la que entonces había inaugurado el Museo de Arte Moderno de París sobre el letón Marcus Rothkowitz (Rothko en New York).

196 Quiñonero, Juan Pedro, “Mark Rothko, desde las sombras”, ABC Cultural nº 374 (p. 44) de ABC (Madrid) 28-1-1999.

actuales; siendo los segundos depositarios de la riqueza de la magia representativa, y quedándose a su vez los escultores con el potencial de la *representativa-presencial* del que tanto se han servido unos y otros (piedras sagradas, imágenes de culto, etc.).

En cuanto a las corrientes esotéricas contemporáneas, la que en virtud de su extensión y su discurso debe tenerse primero en cuenta es, sin duda, la teosófica.

1.9 EL PANTEÍSMO COMO PROPUESTA HERMENÉUTICA

*Del velo de Isis de Blavatsky a la metafísica de Oteiza*

**Directamente conectada con los ancestrales rituales mágicos, a través de los cuales nuestros antepasados dialogaban con las fuerzas de la naturaleza o las *sombras*, espíritus o dioses que las gobiernan,** llega hasta nuestros días una doctrina, la Teosofía, cuyo objeto es el conocimiento de Dios, revelado a través de la naturaleza, así como la adhesión del espíritu o *sombra* con la Divinidad.<sup>85</sup>

Acorde en cierta medida con el sincretismo que entrañan los postulados de los antiguos gnósticos, la Teosofía tuvo ferviente acogida por parte de eruditos de los siglos XV al XVII, como Paracelso, Weigel o Swedenborg.

Rebrotó con inusitada influencia a finales del XIX, en el plausible intento de llegar al “alma” común de las distintas religiones, a la formulación de una síntesis científica de las mismas. Pero pronto derivó hacia el ocultismo y el espiritismo, lo que le granjeó la impopularidad.

Esta derivación es, sin embargo, interesante a nuestro análisis; pues si partiendo de la magia primitiva cabe entender los nexos profundos de las religiones actuales, el “paso atrás” en la “evolución espiritual del hombre” de los modernos teósofos supone de alguna manera el

85 Frente a la teología y la mística, que parten de la aceptación de una revelación sobrenatural, la teosofía (del gr. *teo* y *sophia*/sabiduría) aparece sobre el plano mágico cuyo seguimiento realizamos desde el Paleolítico.

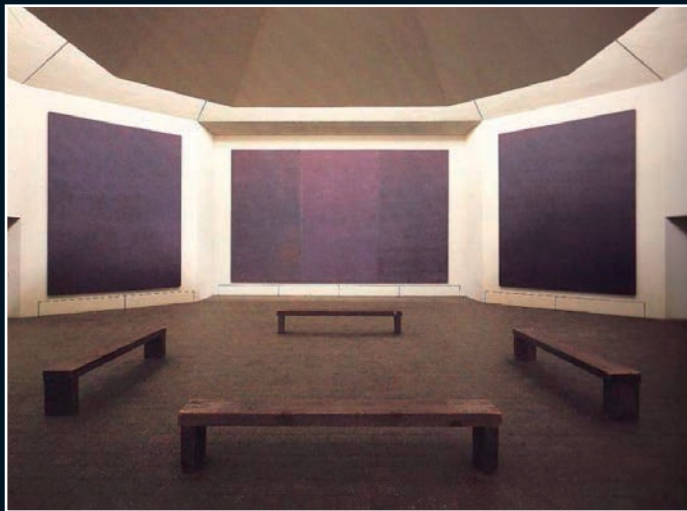
Si la teología se define como “ciencia de Dios”, la teosofía aduce inspiración divina, pero aunque busca, como la mística, la “iluminación” e intuición directa, se distingue de la segunda por aceptar como fuentes de conocimiento visiones, procesos alquímicos, etc. que difícilmente aceptables como pruebas la han sumido paulatinamente en el descrédito.

Tampoco las visiones de los santos de las iglesias contemporáneas, los “éxtasis” de sus místicos o los milagros que pregonan pueden ni por asomo demostrarse científicamente como contactos e intervenciones directos de la Divinidad. Pero el arraigo y extensión de los actuales credos monoteístas que dominan el panorama religioso de la humanidad en el presente, constituyen para la fe de una gran mayoría de los habitantes de nuestro planeta, suficiente crédito dogmático.

En este análisis presencial no distinguimos religiones verdaderas ni falsas, lo que nos sumiría en una dialéctica sin salida. Tampoco la naturaleza del sentimiento mágico y el religioso, para poner en el mismo plano cuanto de hecho religioso tiene la magia ancestral del culto a la naturaleza, así como de mágico en los órdenes animistas, fetichistas, etc. presentan multitud de prácticas religiosas actuales.

Por ello analizaremos las conexiones que guarda la moderna Teosofía, considerada de igual rango que la religión en cuanto a legitimación de interpretación mágico-religiosa de la realidad, con el pensamiento mágico inherente al ser humano que subyace en la actividad escultórica.





51.  
'Capilla Rothko'.  
Houston.

la espiritualidad sin por eso alejarse nunca de una preocupación extrema por la materia, da como resultado unos óleos y acrílicos gigantescos en los que 'cada centímetro' cuadrado aprisiona la violencia absoluta. No le sorprendía que quienes contemplaban su obra acabasen llorando porque "atravesan la misma experiencia religiosa que yo he tenido pintándola".<sup>198</sup>

sustituida por el espejo negro de la obra de arte, convertida en ídolo e icono abstracto de una mística sin geometría ni figuras. Los creyentes creen contemplar su propia sombra persiguiendo a otras sombras sin rostro conocido.<sup>197</sup> Nuestro explorador de sombras sólo podría mirar ya aquella capilla Rothko, como un auténtico panteón de la pintura en el que la sombra es devuelta a la caverna, al santuario mágico de donde emanó (Fig. 51).

Durante la exposición póstuma de 69 óleos de Rothko en 1999 en el Museo de Arte Moderno de París, Octaví Martí, recordaba que para este artista, que decía pintar templos griegos sin saberlo, la pintura se había convertido en su religión:

*La aventura personal de Rothko, teñida por*

197 Quiñonero, J. P., op. cit.

Tres años antes de la publicación de este artículo, Francisco Calvo Serraller había escrito otro sobre la 'Capilla Rothko', para el diario El País. Si bien era un artículo crítico hacia la grandilocuencia norteamericana, en lo que se refería al santuario, transcurría con similares términos umbrátiles:

[...] merece la pena resaltar el caso de la Capilla Rothko, ideada por el propio pintor con la colaboración del arquitecto Philip Johnson como un "espacio sagrado", luego construido, en 1970, en forma octogonal. Se trata de un lugar de meditación y encuentro entre representantes de las iglesias católica, ortodoxa, protestante y judía, en cuyo interior cuelgan monumentales cuadros de Rothko, de sombríos colores, que producen un primer efecto en el visitante de estar rodeado completamente por negras pantallas reverberantes, como si se le tratase de inducir a una meditación fúnebre. La ubicación en el exterior de la escultura del también artista místico Barnett Newman, titulada Broken Obelisk —obelisco partido o roto—, dedicada a la memoria del asesinado Martin Luther King, refuerza aún más esta imagen elegiaca del conjunto (Calvo Serraller, Francisco, "El exceso americano. Un paseo de autopista por la cultura y el arte tejanos", El País ("Babelia", pág. 8), 8-1-1994).

Imposible no recordar aquí el Gran Menhir de Loc Mariaquer, (pág. 8) que mantuvo durante miles de años sus veinte metros de altura hasta caer y romperse sobre este terreno de la Bretaña francesa. Aquellos grandes menhires, haces masculinos de luz pétrea sembrando sombra a su alrededor, eran antorchas, hogueras de piedra mágica que propagaban sombra igual que con sus teas el ser humano propagaba el fuego, en un mundo en el que este sagrado elemento encontraba en la sombra la parte complementaria de la unidad perdida. La alquimia medieval no inventó nada al respecto, pues igual que nuestros ancestros llevaron el elemento fuego al interior de las cavernas-santuarios paleolíticos, supieron sacar de las mismas la sagrada sombra al exterior. Así eran conjurados la cálida luz del fuego en la oscuridad y la fría sombra en la claridad, siendo el vacío en la piedra (caverna/dolmen) o la potencia mática (menhir, taula, etc), los soportes mágicoescultóricos. Todos los obeliscos que acompañaron posteriormente a las capillas notables, o las torres con campanarios o los minaretes que acompañan a las iglesias o a las mezquitas actuales, son la demostración de que la magia lumínico-umbrátil paleolítica se ha seguido practicando, aunque se tienda a llamar religión a la magia propia y paganismo o superstición a la ajena o la pasada. En el campo del arte contemporáneo del tránsito entre milenios, recuperando el carácter mágico-religioso de la arquitectura/escultura paleolítica, cabe citar en primera instancia el fallido proyecto de Eduardo Chillida para Tindaya, el vaciado de una montaña sagrada para crear un espacio mágico en su interior en el que conjugar su sombra con la luz solar; en el que poner a dialogar a la inmanencia con la transcendencia. También veremos (hemisferio izquierdo de esta tesis) que toda la obra de Jorge Oteiza, "enemigo íntimo" de Chillida, que cerró con el mismo años de rivalidad en un enorme abrazo de escultores, es la demostración palpable de que esta magia, que atiende a factores presenciales profundos de nuestra cultura, pervive y funciona.

198 Martí, Octaví, "La pintura invisible de Rothko llena de color el Museo de Arte Moderno de París". El País, 2-2-1999. Artículo enviado por el autor desde su corresponsalía de París, que concluye con otro recuerdo importante: entre las más de 800 obras encontradas en el taller de Rothko tras su suicidio, algunas habían sido vueltas a comprar por él para "liberlas de uno de los propietarios vulgares". La familia del artista iniciaría después una larga guerra legal para quedarse con todo.

reencuentro, desde la intención/inspiración religiosa, **con las sombras de nuestros ancestros.**

Inmersos los teósofos en el ámbito esotérico, su doctrina fermentó en dos sociedades principales: la germánica, influida por la arrolladora personalidad de R. Steiner, y la rama americana encabezada por H. P. Blavatsky (fundadora del movimiento teosófico en 1875) y continuada por A. Besant.

Mientras Steiner apostaba por la revisión de la figura de Cristo como uno de los "grandes iniciados" de la humanidad, impregnando el cristianismo de fundamentación esotérica, Helena Petrovna Blavatsky se sumergía en el hinduismo contemplado desde el hermetismo de sus mitos primigenios.

Blavatsky se convierte en la única mujer que crea una religión, con una influencia más que notoria en la sociedad de entonces.

No se trata de una esotérica inculta y supersticiosa, sino de una mujer ilustrada que pone en jaque a multitud de eruditos con sus estudios críticos ante los renegados planteamientos de las iglesias para con sus credos constitutivos, o sus embistes a la comunidad científica por lo que calificaba despectivamente como materialismo científico, acorde con la corriente de escepticismo propia de una sociedad industrializada.

Como ya hemos comentado, la máquina había pasado a ser ya el objeto de culto en una sociedad en la que el becerro de oro cambiaba la rotundidad de sus formas curvas naturalistas, por la racionalidad rectilínea del diseño industrial en el que un tornillo sirve de por sí de adorno.

Prologando una edición de su obra capital, *Isis sin Velo*, pasados ya treinta y cinco años desde que Blavatsky la escribiera, y quedando un tanto desfasada por los avances científicos que tuvieron lugar en dichos siete lustros, Federico Climent Terrer asevera que la evolución del pensamiento occidental había verificado numerosos vaticinios que la autora planteara entonces con respecto al porvenir de la ciencia y la teología:

*Por una parte, las academias y universidades han cejado en sus empeños materialistas, y por otra las iglesias de todas las confesiones han mitigado no poco las crudezas de la intolerancia religiosa. Así es que desde este punto de vista y en cuanto a su aspecto polemístico, resulta hoy ISIS SIN VELO un tanto anticuada, pero no por ello decrece su mérito, antes bien se acrecienta al considerar el triunfo cada vez más decisivo de las ideas sustentadas por la ilustre teósofa frente al escepticismo dominante en la época en que se valió de su pluma como ariete para batir brecha en las hasta entonces inexpugnables murallas del materialismo científico.*<sup>86</sup>

Lo cierto es que hasta sus más exacerbados detractores admiten en Blavatsky talla intelectual como para que la réplica de sus planteamientos deba realizarse desde la erudición. Jacques Lantier, por ejemplo, la presenta como una maquiavélica impostora, pero no escatima por ello elogios al escribir sobre su influencia como profeta de la Teosofía:

86 Blavatsky, Helena Petrovna, *Isis Sin Velo, Clave de los misterios de la ciencia y teología antiguas y modernas*, 1ª ed., Barcelona, Editorial Humanitas, S.L., 1991, pág. 7.

Martí recordaba, también, que de Rothko se decía que durante su tiempo vivido en Rusia vio varios pogromos, y que supo de judíos a los que obligaban a cavar grandes tumbas colectivas:

*Los rectángulos de sus telas futuras no serían otra cosa que una evocación mítica de esa presencia siniestra de la muerte* (ibidem).

Hasta el final, Rothko hizo valer su visión de que los cuadros importantes son aquéllos en los que el artista pinta lo que piensa en vez de lo que ve. Indudablemente, los horrores que ve un niño le persiguen en sus pensamientos durante toda su vida. Una vez liberados los pintores de la obligada referencia a la naturaleza externa, y volcados en la naturaleza interna y en la expresión del pensar y del sentir, la dialéctica de la luz y la sombra sobrevivió en el contraste del blanco y del negro como la expresión proverbial de la tensión interior humana, de la dualidad que la produce. Desde el oro como símbolo de la luz divina en los retablos medievales, hasta la luz “pintada” de Caravaggio, o la del sol naciente de Monet, los pintores crearon mundos paralelos en los que irrumpía la luz manifestando presencias.

La forma y el color de cualquier objeto de representación se evidenciaban por las luces y sombras que incidían sobre el mismo. Fue una aventura desde la sombra inmanente hacia la luz transcendente, otro vuelo de Ícaro hacia el Sol que acabó en la oscuridad de un mar de sombras, una cuadrada y negra balsa de la Medusa de Malévitch sobre un luminoso mar anunció el final del viaje en clave de naufragio.<sup>199</sup> **Lo que comenzó siendo luz fecundando la sombra terminó siendo sombra amortajando a la luz. El negro sobre blanco de Malévitch solo podía continuarse con el negro sobre gris que ya no podría invocar sino al negro sobre negro.** La trágica muerte del pintor norteamericano fue premonitrice de la muerte de la pintura misma. Tras el suprematismo radical únicamente se podría certificar el agotamiento del universo pictórico o volver atrás para, como dijera Unamuno, convertir la originalidad en “saber repetir a tiempo”, pero la pintura no volvería a aportar nuevas formulaciones, solo neofiguraciones o neoabstracciones que no supondrían novedad alguna, que reemplazarían a los artistas, pero no a las ideas, de igual manera que en la pintura paleolítica las representaciones orgánico-naturalistas y las esquemático-simbólicas se alternaron durante milenios más en función de los ritos que articulaban, que de su desarrollo artístico técnico o conceptual.

Nuestro joven ojeador de sombras rememoraría, entonces, el “mítico origen sombrío” del arte de Zeuxis y Parrasio tal y como lo contara Plinio en su ya citado relato.

El inicial *conjuro presencial* del trazo de la doncella corintia para preservar la sombra de su amante, habría de fundirse en un negro aquelarre siendo la pintura “[...] nuestro puro teatro de sombras [en palabras de Calvo Serraller], en el que no resta sino una oscuridad acechante, como un cuadro negro de Ad Reinhardt, el imperio total de lo opaco, proclama,

199 Kazemir Malévitch, que inició su producción con obras en las que se mostró cercano a corrientes coetáneas como el expresionismo o, más adelante, el cubismo, fue sobre todo conocido por el gran giro que da su estilo a partir de los años 1914/1915, etapa en la que presenta su famoso ‘Cuadrado negro sobre fondo blanco’, que puede considerarse la carta de presentación del suprematismo. Bien es cierto que, a partir de ella, inicia un periplo geométrico minimalista en el que también simplifica, tres años más tarde, hacia la luz con su cuadro ‘Cuadrado blanco sobre blanco’; pero en nuestro discurso umbrátil es el Cuadrado negro, el primero con el que sorprende al mundo, el que “sentencia a muerte” al arte de la representación bidimensional, el que agota las fórmulas estéticas y el que plantea un minimalismo conceptual imposible ya de reducir. Era la misma esencia de la pintura como actividad intelectual, en la que la mano del artista se sustituía por su mente, y se apelaba a la mente del espectador más allá de su percepción sensorial a la hora de contemplar la obra. Toda la producción pictórica posterior que media entre el Cuadrado negro de Malévitch y el negro sobre gris de Rothko o el Cuadro negro como pintura abstracta (1963) de Reinhardt, se realiza con claros referentes de movimientos anteriores. Ya no ha vuelto a “inventarse” fórmula de novedad en la pintura. El propio Malévitch incurrió en contradicciones, repitiendo hasta cuatro veces la composición con el cuadrado negro sobre blanco, pretendiendo representar “la supremacía del color y la forma y empezar de cero”, para años más tarde, después de buscar la abstracción pura, y habiendo pasado antes por todos los estilos de sus coetáneos hasta la “supremacía de la nada”, regresó por donde había ido hacia la misma al final de su vida: volvió a la figuración. Isabel Ferrer, en un artículo sobre la exposición del legado de Malévitch en el Stedelijk de Amsterdam en 2013, citaba a Bart Rutten, conservador de arte visual de este museo, para darle sentido a la paradoja, desde el plano pasional: “Tal vez pudo más el ansia de pintar” (Ferrer, Isabel, “La abstracción suprema”, El País, suplemento cultural Vida & Artes, p. 43, 18-10-2013).

*En la teosofía moderna sobresale un personaje fuera de serie: Helena Petrovna Blavatsky. Esta mujer, por sus actitudes, sus escritos y sus actividades, desencadenó apasionadas controversias en su tiempo. Ningún historiador ha llegado aún a estudiar seriamente y de manera satisfactoria su personalidad y su obra, que permanecen envueltas y hasta aureoladas de misterio.*

*Helena Petrovna Blavatsky está considerada por sus admiradores como la maga más insigne que haya conocido el mundo, e incluso algunos le atribuyen poderes sobrenaturales. En cambio, sus detractores estiman que es el mejor ejemplo de charlatanismo y de mistificación del siglo pasado, y algunos ponen en duda sus capacidades de prestidigitación alegando que sus dotes en la materia eran más bien mediocres.*

*Sea cual sea la opinión que se tenga sobre los prodigios de todo tipo que se le atribuyen, debemos reconocer que fue un ser excepcional. En efecto, pocas mujeres, incluso entre las que llegaron a ocupar un trono por los privilegios de su nacimiento o por el curso de los acontecimientos, ejercieron parecida influencia y tuvieron un peso tan grande en los destinos del mundo. Conocer su vida es especialmente interesante, pues no tiene parangón en la historia.*<sup>87</sup>

No interesa a nuestro estudio, en cambio, la azarosa y enigmática vida de Blavatsky; ni tan siquiera la veracidad de su doctrina. Pero sí en gran medida la marcada influencia que ejerció en un sector social nada desdeñable y en multitud de sociedades herméticas surgidas a partir de sus propuestas esotéricas, pues como apunta Lantier:

*No debemos olvidar la acción. En la mayoría de los países la Sociedad Teosófica y sus disidencias han intervenido en la vida política y social, en la ideología filosófica y religiosa, en la evolución de la política internacional.*

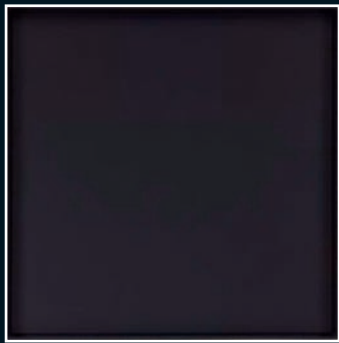
*Los resultados obtenidos —no todos deseados— han sido considerables. El movimiento anticolonialista, la independencia de la India, la introducción del budismo, del brahmanismo y del yoguismo en Occidente, el ecumenismo religioso, la contestación de los dogmas de las Iglesias, las formas ariana o steineriana del germanismo, la victoria del feminismo... se deben, en parte, a las empresas de la teosofía moderna.*<sup>88</sup> Máxima exponente del esoterismo coincidente con las corrientes abrumadoras de materialismo que invaden la sociedad occidental del XIX y principios del XX, H. P. Blavatsky merece nuestra atención como la depositaria y transmisora del pensamiento mágico vinculado a las magias ancestrales, en clara oposición al pragmatismo de su época.

En cuanto a su implicación **en la batalla de ideas que tiene lugar entre en el seno de la comunidad artística a finales del siglo pasado, que se polariza en torno a corrientes de exacerbado funcionalismo (futuristas) o manido academicismo idealista, llama la atención el hilo de su discurso por las conexiones con posicionamientos mágico-esotéticos**, como los de Alberto o B. Palencia, que ofrecen ideas como las que transcribimos de esta autora, refiriéndose al común parentesco del símbolo en las religiones hinduista, egipcia y judía, y entresacadas de una ejemplificación, tomando como referente al emblemático loto:

87 Lantier, Jacques, *La teosofía*, La otra ciencia, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, S.A., 1978, pág. 23.

88 Lantier, Jacques, *op. cit.*, pág. 151.





52.  
Ad Reinhardt,  
'Pintura abstracta'.  
1963.

por su parte, el fin de la pintura.<sup>200</sup> (Fig. 52). Este pintor, autor de una serie de pinturas negras equiparables a las de Goya en nuestro discurso, presentaría un cuadro minimalista<sup>201</sup> totalmente negro, *sombra* de todas las *sombras*, que podría considerarse ya, por tanto, en el trasunto conceptual, el último cuadro, aun reconociendo el ilustre y sangrante estertor previo de Rodtchenko, un cuadro totalmente rojo al que ya en 1916 consideró el último cuadro N. M. Tarabukin.<sup>202</sup>

Y para tal apocalipsis pictórico, esta nueva y umbrátil incursión podría incitarle a conjurar a la *bestia*, duplicándole visualmente la cifra 66, que expresa la cantidad de cuadros que integran la serie "Sombras" de Andy Warhol; conectaría esta serie umbrátil con aquella acción 'ratón muerto' del chamán Beuys, y entendería ya mejor que ambas manifestaciones, según Stoichita, indagan la *sombra* desde el ámbito de la vaciedad existencial humana y del atroz poder de simulación de la identidad.

**Vería la historia de la pintura como un periplo a través de la *sombra* humana. Incluso observaría en los pintores contemporáneos un reencuentro con las raíces umbráticas del arte primitivo, y recuperaría con ellos la esencialidad mágica del arte, obviando los logros estilísticos o técnicos de los siglos precedentes, salvo para ponerlos al servicio de un primitivismo intelectualizado.**

**Detectaría que la llamada "modernidad" pictórica no es sino la recuperación del carácter mediático del arte de nuestros ancestros.**

El suicidio de Rothko le recordaría otro que también había tenido lugar en New York, dieciocho años antes, de un historiador del arte con inclinación filosófica, la primera persona que intuyó que las acumulaciones de animales pintados en las grutas prehistóricas podían atender a un propósito ritual, tratarse de composiciones más necesarias que azarosas. Max Raphael, judío alemán que consiguió huir de los nazis, vivió su exilio de New York obsesionado por las cuevas que había conocido en la Francia ocupada, negándose a aceptar las tesis hipermétropes de su época por las que las pinturas de las cavernas carecían de proyección espiritual. Deprimido por el aislamiento y su sensación de fracaso se quitó la vida en 1952. Meses antes, había enviado a la prehistoriadora francesa Annette Laming-Emperaire sus borradores para un libro que no llegó a escribir: *Sobre el método de interpretar el arte paleolítico*.

La magia de reflejar *presencias* sobre las paredes de las cavernas, de acceder a lo invisible desde lo visible, se transformó con el tiempo en el oficio de pintar, pero no perdió

200 Calvo Serraller, F., "Sombra", Op. cit.

201 El término minimalista fue utilizado por primera vez en 1965 por el filósofo británico Richard Wollheim, haciendo referencia a pinturas de alto contenido intelectual pero escasa manufactura, como las de Adolph Dietmar Friedrich Reinhardt, llamado también "Ad" Reinhardt, pintor y escritor, pionero del arte conceptual y del minimalismo, comúnmente considerado como neodadaísta.

202 Tarabukin, Nikolai Mikhailovitch. *El último cuadro*, Gustavo Gili, SA, Barcelona, 1977. A los dos años de la muerte del dictador Franco, los españoles amantes del arte y de la cultura pudimos leer esta versión castellana de la obra del autor que, para A. N. Nakov suponía, en su época, "uno de los primeros intentos materialistas de escribir la historia del arte" y que estaba íntegramente por descubrir. Tarabukin decía que esa "pequeña tela casi cuadrada completamente cubierta de un solo color rojo" era una obra "extremadamente significativa de la evolución seguida por las formas artísticas" en aquellos últimos diez años: "no se trata ya de una etapa más, sino del último paso, el paso final de un largo camino, la última palabra después de la cual la pintura deberá guardar silencio, el último 'cuadro' ejecutado por un pintor" (op. cit., pp. 43-44). El autor concluía que "Mientras que el arte antiguo, del naturalismo al cubismo primitivo, es un arte 'representativo' que se caracteriza por las relaciones existentes entre las formas pictóricas y las formas del mundo real exterior, el nuevo arte rompe este lazo, esta relación de dependencia, para crear objetos autónomos. Y mientras que el arte del pasado se oponía al mundo real (de ahí la creación de las formas 'de proyección' del arte llamado puro), el nuevo arte es en cierto sentido immanente al mundo de la realidad: crea objetos, y no copias pictóricas (naturalismo) o compilaciones arbitrarias (cubismo) de los objetos del mundo real" (op. cit., pp. 155, 156). Desde nuestro discurso umbrátil, el cuadro totalmente rojo de Rodtchenko preconiza esta "muerte" de la pintura pero no la constituye, pues el rojo es un color pero el negro, la *sombra* pictórica total, es la suma de todos ellos. Mientras que la fusión de todos los colores lumínicos es la *luz* blanca, la suma de todos los colores pigmentos es el negro que puso Reinhardt en su cuadro, es decir, que este artista puso todo lo que, cromáticamente, puede añadirse a un cuadro hasta agotarlo, hasta eliminar más posibilidades, no sólo cromáticas sino también formales, por resultar éstas imperceptibles inmersas en la negra *sombra*.

Por otra parte, como el loto se cría en el agua al calor del sol, los antiguos lo consideran hijo del fuego y del agua; de aquí que simbolice también la dualidad del espíritu y materia. *Brahmâ*, *Jehovah*, *Adam-Kadmon* y *Osiris* o más bien *Pymander*, representan la segunda persona de la Trinidad. Por esta razón es *Pymander*, en la teogonía egipcia, el progenitor de todos los Dioses solares. El Eterno es el espíritu ígneo que educa, plasma y desenvuelve todo cuanto al calor de *Brahmâ* nace en las aguas, de suerte que *Brahmâ* es el universo y el universo es *Brahmâ*. Tal es la filosofía de Spinoza aprendida de Pitágoras y también la de Giordano Bruno que, por sostenerla, murió en la hoguera. Para demostrar los extravíos de la teología cristiana, baste decir que Giordano Bruno murió a manos del fanatismo intollerante por la explicación del mismo símbolo que expusieron los apóstoles y aceptaron los primitivos cristianos.<sup>89</sup>

Alberto Sánchez y Benjamín Palencia escaparon de una "hoguera" a la que estaban abocados por sus ideas políticas, pero indudablemente sus conceptos plásticos resultaban aún más heréticos para la estética "oficial" del momento que su ideología. El hermetismo de la *magia presencial* de Alberto habría de pasar desapercibido en una España distraída de "toda atención espiritual", según sus propias palabras, por los múltiples problemas de orden económico previos a la guerra civil de 1936.

**El panteísmo que dimanara, en remoto origen, de la magia paleolítica, subyace traducido desde la plástica en formulaciones teóricas de numerosos escultores contemporáneos, ajenos al ensimismamiento de la era del artificio, y en contacto directo con las sombras de las cavernas primitivas** y la naturaleza como expresión cercana del flujo universal.

Así nos encontramos con "brujos" como Jorge de Oteiza, cuya *magia presencial* no resultará ya desconocida en nuestro análisis.

En septiembre de 1957, con motivo de su participación en la IV Bienal de Sao Paulo, este escultor formulaba sus "conjuros" en el catálogo de su aportación personal. Refiriéndose al binomio naturaleza-arte, y enmarcándolo en el antagonismo abstracción-figuración que hemos situado ya en el discurso de Alberto y B. Palencia, Oteiza resalta que en la investigación abstracta nunca hemos terminado de desalojar "lo figurativo":

*Los avances de la técnica han contribuido a ampliar la Naturaleza, a acercarnos a un mundo de tentaciones enriquecidas pero que en nada varía su condición de sensible y figurativa realidad. La lluvia en un paisaje es lo mismo que el paisaje interior de una gota de agua que la microfotografía pone a nuestro alcance. Una puesta de sol que una mancha de humedad puesta en una pared. Una botella o la cinta de Möbius. Un desnudo de mujer o un cristal de carburo de silicio. Si la revelación gráfica de una galaxia no se descompone debidamente, ontológicamente, en nuestro tratamiento estético, su importancia en el Arte es la misma que la de un huevo frito.*<sup>90</sup>

Oteiza resuelve la confrontación abstracción-figuración mediante el argumento de la identificación de ambos desde las correspondencias entre el orden universal a nivel microcósmico y macrocósmico. Si

89 Blavatsky, H. P., op. cit., Tomo I, pág. 199.

90 Aguilera Cerni, Vicente, op. cit., Tomo I, pág. 146

su halo metafísico a pesar de que su desmitificación en tiempos modernos pudo simularlo bajo la apariencia de un arte autónomo. Los pintores reconocidos, que hasta las reivindicaciones de El Greco y las conquistas de Velázquez fueron considerados meros obreros o artesanos, se erigieron de nuevo en chamanes visionarios que, con su solo tacto o pensamiento, sacralizaban materiales u objetos; incluso un mago como **Duchamp convirtió un urinario en pieza de museo. Cualquier cosa, útil o inútil, podía convertirse en elemento sagrado por el que se pagaban ingentes sumas de dinero, si lo avaloraba el “brujo de la tribu”.** Desde entonces, los artistas consagran más que los sacerdotes en la sociedad humana, y los museos se transforman en catedrales donde se rinde culto a lo intangible, pero invocado desde lo matérico. Sin embargo, frente a los ungidos por los dioses, la maldición por profanar la “momia consagrada de la pintura universal” arrastró en su día a otros newyorkinos como Jackson Pollock que, alcoholizado y desmoralizado condujo, insistentemente por las noches, en una carretera que sabía en obras, apagando la luz de los faros de su automóvil hasta que se encontró con la “postrera sombra”.

Los pintores oficiantes de la prehistoria introdujeron el poderoso fuego en las cavernas, conjuraron su *sombra humana* con la *luz divina*, y pasaron las antorchas a sus sucesores; nos transmitieron la magia con la que controlar esa luz. El arte clásico aprendió a contenerla en paredes transportables, cuadros que se vestirían con lujosos marcos y se venderían al mejor postor. Incluso, con el tiempo, se aprendió a trasladar pinturas murales como la serie de “Pinturas Negras” de Goya, a lienzos transportables, arrancándolas de su santuario (la Quinta del Sordo) para sacarlas a la luz del sol del que renegaban.

Sin olvidar el paréntesis histórico que supone la intuición de Goya en el encuentro con la *sombra*, y que en estas pinturas de su madurez anidan ya las claves de la modernidad, herederas a través de Velázquez de la magia umbrátil de El Greco, confirmaría que lo *mágico-sombrío* se apoderó del espíritu de los pintores posteriores. De forma más o menos consciente, los críticos de arte, tanto sus coetáneos como los posteriores, reflejaron los encuentros de los artistas del siglo xx con el lado oscuro. En España, estando el país sumido en la *sombra* maligna del franquismo, hasta que no se cobró la libertad de expresión tras la muerte del dictador, no se pudieron contemplar exposiciones como la que el MNCARS de Madrid, en 1998, dedicara a la trayectoria de Lucio Fontana, que afrontó su lado oscuro con la destrucción controlada de su propia obra, cortando a tiras o agujereando sus lienzos<sup>203</sup> (Fig. 53).

Fernando Castro Flórez trazaba un semblante del artista, destacando su defensa de la capacidad transformadora de un gesto elemental como lo eran los cortes (*tagli*) o perforaciones (*buchi*) en sus obras: [...] espacios monocromos, en la estela de Malevich que eran los sombríos iconos de nuestro tiempo [...] el cuadro planteaba una situación desconcertante, un juego de brillo y sombra, así como una manifestación de

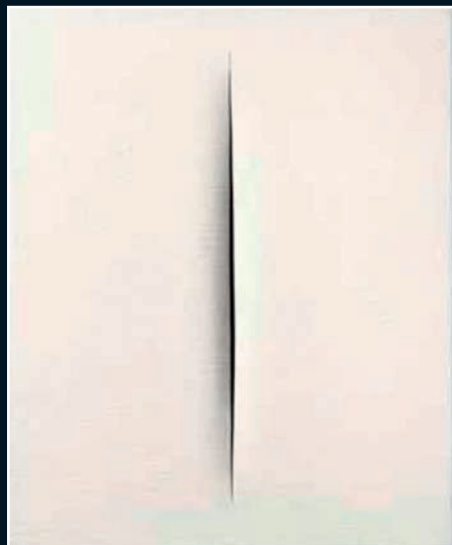
203 Lucio Fontana fue un pintor, ceramista y escultor italo-argentino que, en 1946 fundó en su país, junto con algunos de sus alumnos, la academia Altamira, dando a conocer el Manifiesto Blanco en el que, en un reencuentro intelectualizado con el arte primitivo, aseveraba que “La materia, el color y el sonido en movimiento son los fenómenos cuyo desarrollo simultáneo integra el nuevo arte”.

En 1947 apoyó, con otros escritores y filósofos, el primer manifiesto del espacialismo. Los herederos directos del legado artístico de Fontana fueron en Italia: Piero Manzoni, Castellani, Agostino Bonalumi, Paolo Scheggi; y en parte también Nigro, Alviani y Mari. En España, el escultor Pablo Serrano presentó, en 1971, el manifiesto teórico del Intraespacialismo, que recogía el relevo de Fontana, a quien conoció cuando vivió en Rosario de Santa Fe, donde se hicieron amigos.

A partir de 1958 comenzó su conocida como serie de los tajos, realizando cortes sobre sus lienzos, preconizando un arte para la Era Espacial: “Lo que quiero es abrir un espacio, crear una nueva dimensión, entrar en relación con el cosmos, que se extiende al infinito...”. Fontana quería superar la bidimensionalidad del cuadro y adentrarse en la conquista del espacio; es uno de los pintores que más claramente ejemplifican la “esculturización de la pintura”.

Poco antes de morir, estuvo presente en la manifestación Destruction Art, Destroy to Create (Arte de Destrucción, Destruir para crear) en el Finch College Museum of Art de Nueva York.

53.  
Lucio Fontana,  
'Concetto Spaziale',  
1966.



Alberto declaraba su incapacidad para inventar formas naturales que la naturaleza no brindara, Oteiza hace observar que el mal llamado arte abstracto no supone de ruptura más que la variación del punto de vista de la realidad, de aproximación a la naturaleza.

El escultor arremete en este escrito contra “el tipo general de arte que hoy produce el artista —un arte espectáculo— en tonta rivalidad con la Naturaleza”.

Definiendo el “consistir estético y raíz metafísica” de su obra, nos aclara reveladoramente lo que siente como “[...] finalidad esencial en el Arte: Arrancando nuevamente de una conciencia metafísica, poder explicar-nos, no ya el ojo ni la misma inteligencia, sino, en solución estética, el propio vacío existencial de nuestra alma”.<sup>91</sup>

**Estamos, por tanto, ante magia escultórico-presencial de primer orden, en la que el sentimiento mágico-religioso se sutaliza desde la intelectualidad propia de un brujo aventajado en metafísica:**

*Por la metafísica podríamos explicarnos nuestro propio espíritu y la ley espiritual que recorre todos los factores ontológicos de las materias que se citan en nuestras manos para su conversión en estética definitiva. (“Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana.” Madrid, 1952. Ed. C. H.).<sup>92</sup>*

“El velo de la verdad indestructible” de la diosa Isis se despliega sobre el pensamiento mágico del escultor, que viene a suscribir con su obra la hermenéutica de Blavatsky: “Pero la noche eterna planeaba en todo y sobre todo, y nosotros pasamos de lo visible a lo invisible”.<sup>93</sup>

Oteiza apuesta claramente por una escultura mediática, vehículo de *magia presencial* que, renegando del “arte por el arte”, va al encuentro de lo transcendente:

*Hoy oriento todo mi interés, más que a la integración funcional de la Estatua con la Arquitectura y el mundo —que es lo ornamental y técnico que más dominamos todos— a la determinación final de la obra como servicio metafísico para el hombre. Incluso como sitio sólo, espiritual, para el alma sola del espectador. Personalmente confieso que estoy harto de lo próximo, del escándalo vital de lo móvil y cambiante, del Arte, al fin de cuentas, como espectáculo y exhibición. Busco que la Estatua traspase un poco este muro de la vida, esta dependencia incesante. Necesito para mí mismo, en mi escultura, un sitio espiritual libre, a mi lado, vacío, inmóvil, lejano, —duro, en cierto modo hacia fuera—, insoluble y transcendental.<sup>94</sup>*

La autora de *Isis sin velo*, o *La Doctrina Secreta*, no podría encontrar mejor adepto que Oteiza para oficiar desde la *magia presencial* sus rituales iniciáticos, pues como el lapidario Jacques Lantier indicara:

*Según Blavatsky, el verdadero teósofo no cree en el dios de los cristianos, de los judíos y de los musulmanes. “Este dios no es más que una sombra desmesurada del mismo hombre” [el entrecomillado es nuestro]. El dios de los teósofos es la naturaleza, la esencia en tanto que esencia. Esta naturaleza no es “uno, es todo”. H.P.B. niega ser pan-teísta, pues cada objeto no es dios, sino que éste es la acción totalizada de todas las cosas entre ellas.<sup>95</sup>*

91 Aguilera Cerni, V., *op. cit.*, Tomo I, pág. 149.

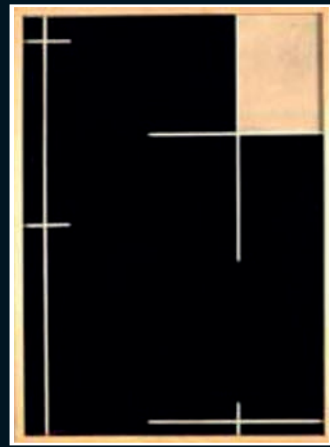
92 Aguilera Cerni, V., *op. cit.*, Tomo I, pág. 150.

93 Blavatsky, H.P., *op. cit.*, Tomo IV, pág. final.

94 Aguilera Cerni, V., *ibidem*.

95 Lantier, Jacques, *op. cit.*, pág. 101.





54.  
Aurélien Nemours,  
'Demeure 99'  
(serie "Demeures"),  
1956.

aquello que se encontraba al otro lado, pero que ni siquiera con esos desgarrones se revelaba.<sup>204</sup>

El IVAM de Valencia, dedicó el mismo año una exposición a la pintura de Aurélien Nemours,<sup>205</sup> autora de una serie de pasteles titulados *Demeures* (Moradas), inspirados en las *Moradas interiores* de la mística española Teresa de Jesús (Fig. 54), presentada como el armazón del alma, que la cobija y fortalece, guiando al espíritu por entre sus *umbralles* y pasadizos, en busca de la luz.

Ángela Molina daba cuenta de la muestra de esta artista umbrátil "[...] que inventa un paisaje que la inventa a ella, en un juego de negativos y positivos atemperados por su anhelo de llegar a lo cósmico. Y una confrontación a muerte con el vacío."<sup>206</sup>

Molina tenía claro que Nemours había conciliado los contrarios o, al menos, los había puesto cara a cara:

*En esta exposición habita un ser que es como una estatua blanca, un animal que es que es un minotauro negro. La evocación más pura de una patria, esa isla habitada por los errores afortunados del azar. Aurélien Nemours, tan terminal, tan íntima, nos desancia [sic.] de cualquier propósito representativo para invitarnos a indagar en la densidad de las sombras [...].*<sup>207</sup>

También en 1998, y en el mismo periódico, como homenaje al pintor español Antoni Tàpies, y un mes antes de que aquél cumpliera 75 años, se realizaba un suplemento especial de Artes dedicado a su persona y a su obra (Fig. 55). Al artista catalán le dedicaría días más tarde el Pace Wadlington de Los Ángeles (USA) una gran exposición, coincidente con la que, en el MACBA de Barcelona, se presentó la instalación con la que Tàpies obtuvo el León de Oro en la Bienal de Venecia. Esta vez fue la escritora Olvido García Valdés quien mejor captó el "descenso al valle de sombras" del artista. Las dos

primeras partes de su artículo se titulaban Exterior Noche y Exterior Día (Toledo-Valladolid), que concluía diciendo que "La pintura de Tàpies obtura el pensamiento, lo enmudece. Su ejercicio, y el ejercicio de su contemplación pertenecen al tacto. La materia es opaca, se diría que oscura; hay un color sin luz. Estigmas. Sin ser luz".<sup>208</sup>

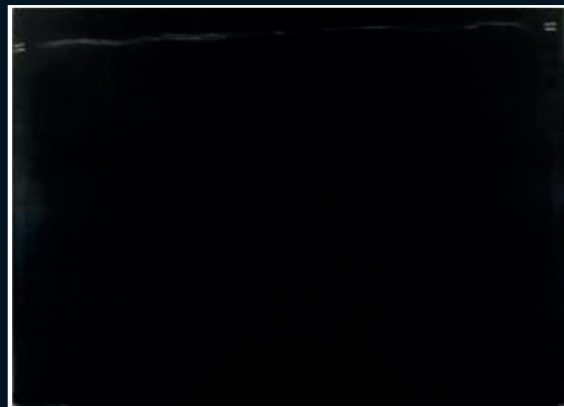
La tercera parte del artículo, Interior Noche, comenzaba aportando la escritora **luz en el trasunto:**

**Táctil, cualidad del mundo que Tàpies extiende. Y que al mostrarse se oculta, críptica condición. "Un manipulador de sombras", ha dicho describiéndose.**<sup>209</sup>

**Tras recordar que, para Aristóteles, el tacto tiene por objeto tanto lo tangible como lo intangible,** y que "con frecuencia en la obra de Tàpies encontramos dos párpados

cerrados: a veces, dos letras —a, t— se corresponden con ellos", apuntaba:

*La imaginación nada encuentra por encima de lo sensible en que se puede sostener, y, sin embargo, exposición de lo infinito, si bien sólo negativa, supresión de barreras, un*



55.  
Antoni Tàpies Puig,  
'Gran tela negra'.  
1969.

204 Castro Flórez, "Fontana: el lado oscuro del lienzo", ABC Cultural, 1-10-1998, p. 37. Esa "estela de Malevich" se había iniciado con el presunto primer cuadro de un solo color del arte: 'Blanco sobre blanco' (1918). Dicha obra compartió pared en el Guggenheim de Nueva York, con la exposición "La abstracción en el siglo XX: riesgo total, libertad, disciplina" en 1996, con dos cuadros monocromáticos de Klein, uno azul y otro negro.

205 Aurélien Nemours (París, 1910), poeta y pintora francesa, considerada una de las máximas representantes de la abstracción geométrica en Europa y figura de transición entre el constructivismo y el minimalismo. En París, se inscribió en 1929 en la Escuela del Louvre para estudiar Arqueología e Historia del Arte, interesándose por la pintura del Antiguo Egipto y el Románico, la pintura española y el arte moderno. Tras una larga trayectoria artística, el Centro Pompidou, al que Nemours había donado 120 de sus obras, le dedicó una amplia retrospectiva entre junio y septiembre de 2004. Murió en París, en enero de 2005, a la edad de 94 años. Fue una de las mujeres artistas de su siglo que consiguieron reconocimiento en vida y dejaron su huella en un ámbito dominado por el género masculino, abriendo paso a tantas otras que aún mantienen su justa lucha por la total igualdad.

206 Molina, Ángela, "Aurélien Nemours: la vie en gris", ABC Cultural, 22-10-1998.

207 Molina, A., ibídem.

208 García Valdés, Olvido, "Descenso", ABC Cultural, 19-11-1998.

209 García Valdés, O., ibídem.

Podríamos refutarle dicho argumento a la cofundadora de la Sociedad Teosófica esgrimiendo el Diccionario de la Lengua Española por el cual el panteísmo es el "sistema de los que creen que la totalidad del universo es el único Dios", y que por "totalidad" cabe entender la globalidad matérica y energética del cosmos; dualidad que ya quedara implícita en el discurso panteísta de Spinoza.<sup>96</sup> Dada su inclinación por las corrientes hinduistas le dedicamos, en clave de réplica, un antiguo aforismo afín a dichas creencias que quizá escuchara a algún chamán en sus recorridos por el Himalaya: **"Quien ve en todos los seres al Ser, y al Ser en todas las cosas, jamás deja de contemplarlo". Cualquier escultor/a, que se precie de serlo, puede sentir en sus manos la profundidad de estas palabras.**

#### 1.10 EL ORIGEN DEL HOMBRE COMO PUNTO DE PARTIDA HACIA LO TRANSCENDENTE

*Del eslabón perdido de Darwin al objeto encontrado de Duchamp*

La marginalidad del pensamiento de Blavatsky y su idealización de las culturas arcaicas orientales pudieron hacer caer a esta autora en excesos valorativos del potencial sensible, racional y espiritual del hombre primitivo; pero, como apuntara Climent Terrer, muchas de sus predicciones resultaron más proféticas que utópicas.

Cuando en el siglo pasado tuvieron lugar los descubrimientos antropológicos que supusieron la revisión del concepto de hombre prehistórico a la que nos hemos referido, la teoría evolucionista de Darwin presenta un difícil problema para quienes se aferran a la noción mágico-religiosa de creación, a partir de una escultura de barro, del primer hombre al que Dios habría dado vida y espiritualidad. Era imposible explicar dicha espiritualidad como resultado de una evolución en la que la adquisición del alma fuera paralela a la de la inteligencia.

Rompiendo por fin con la explicación literal del *Génesis*, y sin caer en el *odium teológico* de los encendidos defensores de dogmas apegados a la obstinada interpretación literal de los textos, figuras como Teilhard de Chardin regalaron, a principios de nuestro siglo, dignidad a la postura intolerante de las Iglesias cristianas, en su intento de conciliar los antiguos escritos de los principales teólogos con los pujantes postulados científicos.

96 El filósofo neerlandés Baruch Spinoza (de apellido español Espinosa, 1632-1677) identifica a Dios con la naturaleza, rechazando la idea de *finalidad*, propia del concepto cosmogónico casuístico, en favor de una noción de "transcendencia de la Providencia". Pero Dios es, para este filósofo, perceptible para el hombre en función de dos atributos: el pensamiento y la extensión. El espíritu aparece como una modificación del primero, mientras que el cuerpo es una modificación del segundo. Este "Dios-Naturaleza" o "Naturaleza-Dios" participa, por tanto, de la esencialidad dual en la que efecto y causa se amalgaman: no existe un Dios creador, principio, causa o motor; pero tampoco se concibe una naturaleza carente de dinámica o fuerzas inherentes a una materia. La potencia y el acto aristotélicos, o la causa y el efecto agustinianos, no son binomios inseparables, sino una unidad en la que el "plano invisible" tiene mucho más que ver con la "acción totalizada de todas las cosas" aludida por Blavatsky, de lo que esta pensadora esotérica admitiera.

ensancharse hacia el alma: tacto en la oscuridad. Con razón la literatura sobre Tàpies relaciona su obra con la mística de inclinación negativa —Meister Eckhardt, San Juan de la Cruz, Miguel de Molinos— o con métodos filosófico-religiosos orientales.<sup>210</sup>

Y concluía la autora su artículo con consideraciones que entendería perfectamente nuestro amante de la pintura umbrátil:

*La obra de Tàpies, con el mejor arte de este siglo, arraiga su estética ahí como magnitud de una irredenta nostalgia: indica desde dentro nuestros límites, y muestra el rigor de nuestro mundo. Así, si, por una parte, y pese a las tensiones que organizan los campos de fuerzas en su espacio, la cualidad informe que lo caracteriza señala uno de los límites de nuestro pensar en su necesidad desesperada de apoyarse en las formas, por otra, su contemplación parece abismarnos en los atributos de la noche que nos mostró la mística, sin que se pueda, en tal contemplación, pasar de ahí. Cuando la idea y el sentimiento de Dios desaparecen, sólo de modo negativo cabe expresar su ausencia como pasión y anhelo de lo otro. Arder en un deseo que se sabe obturado. Mostrar plásticamente los límites de nuestra esperanza mediante las formas de una ilimitada desesperanza.*

*Se ha dicho que cuanto mejor conocemos una obra, tanto más la podemos descifrar en sus aspectos concretos, y, al mismo tiempo, tanto más oscura permanece en su constitutivo carácter enigmático. Quizá convenga concluir con aquellas palabras de Kafka: “la oración y el arte son apasionados actos de voluntad. Con ellos se quiere superar y ampliar el alcance y las posibilidades que la voluntad tiene. El arte, como la oración, es una mano tendida en la oscuridad, una mano que quiere hacerse con algo de gracia para convertirse en una mano que da, que dispensa.”<sup>211</sup>*

El equipo de rodaje que llevó Manel Guerrero en 2007 hasta el estudio del pintor para hacerle un retrato filmado, comenzó el corto con detalles de su rostro registrados con un macro:

*[...] pensé que recorrer las facciones de muy cerca, con panorámicas y una focal cortísima, nos ubicaría en ese límite en que lo más concreto, la experiencia visual de lo estrictamente material (los poros, las manchas de la piel, el desorden de las cejas y de los cabellos grises y plateados sobre su cabeza, tan parecidos al “núvol i cadira” en lo alto de su Fundación) termina por abocarnos a la contemplación abstracta: con la óptica de la cámara a ras de la piel del modelo, dejamos de identificar qué partes del cuerpo estamos viendo y los miembros se convierten en texturas.*

*Ese doble movimiento, el viaje de ida y vuelta entre lo material y lo simbólico, me parecía una buena forma de intentar traducir al cine una de las principales lecciones que Tàpies nos había dado con sus cuadros.*

*Balthus consideraba a Tàpies como el único pintor actual merecedor de interés, y justificaba su admiración (que era recíproca) porque en ella encontraba “el efecto pictórico”, consistente en que en su obra “las cosas se tratan en profundidad; se desprende de ellas tal fuerza, tal densidad, que podemos creer ver que su pintura se mueve”.*

*Antes de empezar a rodar, le conté a Tàpies que, si le parecía bien, pensaba terminar el retrato haciéndole desaparecer, fundido sobre uno de sus lienzos, y que al final solo*

*nos quedaríamos con su sombra. (Fig 56).*

*La idea le gustó: Tàpies en seguida reconoció que la escena era un homenaje al “Vampyr” de Dreyer, una de sus películas favoritas: me contó que*



56.  
'Retrat d'Antoni  
Tàpies'.  
16 mm, B/N.  
Traços/Traces,  
2007.

210 García Valdés, O., ibidem. Este “tacto en la oscuridad”, el no ver para tocar, marca la tendencia de la pintura de finales del siglo xx y principios del siglo xxi hacia lo textural, lo objetual; en definitiva y, como atenderemos más adelante, hacia lo escultórico. Ello supone un reencuentro intelectualizado con el arte de las cavernas paleolíticas en las que, como ya hemos comentado, es el tacto antes que el color el soporte del acto mágico.

211 García Valdés, O., ibidem.

Al igual que Blavatsky, Teilhard fue un incansable viajero. Sumó a su convicción religiosa la legitimadora investigación científica: armado de lupa y martillo de geólogo exploró el origen y evolución de la vida, y en especial de la vida del hombre, por zonas del mundo como China, India, Java, África o Birmania. **En su empeño por hermanar lo natural con lo sobrenatural, renegaba de la visión mecanicista en la evolución del hombre, para el que quería constatar algo más que aleatoria genética.**

H. Tizón y M. Baldomero sintetizan el hilo conductor del pensamiento de Teilhard tras la exposición, en su tesis doctoral (1922), del principio de la evolución de ciertos mamíferos del Terciario apostando, sin tapujos, por la investigación rigurosa acerca del origen del hombre, adscribiéndose al esfuerzo de su maestro Boule:

*El hombre derivaba, en el sentido de Darwin, por selección natural del tronco de los primates. Teilhard postula que la Humanidad, dentro de la corriente general de la evolución ofrece el espectáculo único de una línea evolutiva que se sintetiza órgano-psíquicamente sobre ella misma. “En resumen: el cosmos tiende naturalmente a vitalizarse; la vida, a hominizarse; el espíritu, a liberarse, de su matriz material. El hombre es, pues, la clave de la Cosmogénesis, es decir, de la revolución global del Universo”. Esta filosofía evolucionista, por medio de una síntesis nueva, integra el fenómeno cristiano. El hombre es la evolución consciente de sí misma. Para no recaer en el ‘taedium vitae’ (hastío de vivir), esta evolución debe ser irreversible. El punto Omega hacia el cual tiende a centrarse la noosfera (zona de la vida reflexiva, de la cultura humana) no debe ser, pues, un centro virtual, sino real, un “centro de los centros” que sostiene la evolución del universo: Cristo.<sup>97</sup>*

97 AAVV, *Caminos abiertos por Charles Darwin*, “Caminos Abiertos”, Caminos de la Historia nº 5 (Informe anexo al Texto biográfico de José Mª Montero Pérez), Librería y Casa Editorial Hernando, S. A., Madrid, primera edición, 1978, pág. 124. Para información directa sobre la complejidad del concepto del “Punto Omega”, ver:

—Teilhard de Chardin, P., *La aparición del hombre*, Madrid, Taurus, 4ª ed., 1964.

En este volumen de “*Las Obras de Pierre Teilhard de Chardin*”, el autor integra una serie de estudios referidos al problema del origen del hombre, considerado desde el estricto punto de vista paleontológico. El texto es, por tanto, ajeno a consideraciones filosóficas o teológicas, pues Teilhard se circunscribe aquí a la fundamentación y análisis propios del rigor científico.

Sin embargo, en el apéndice: “OBSERVACIONES COMPLEMENTARIAS SOBRE LA NATURALEZA DEL PUNTO OMEGA O ACERCA DE LA SINGULARIDAD DEL FENÓMENO CRISTIANO” (New York, 26-3-1954, en: *Annales de Paléontologie*, T. XLI, 1955. El apéndice estaba inédito./ Pág. 377).

—Teilhard de Chardin, P., *La activación de la energía*, Madrid, Taurus, 1965.

En este ensayo el autor insta a sus contemporáneos a la toma de conciencia de su integración en la *noosfera*, en el marco de su concepto de fusión de los planos político, científico, filosófico, teológico, etc. del hombre, como acción paralela a la activación propia de toda la energía.

En el capítulo EL ATOMISMO DEL ESPÍRITU, ver VII: “El avance hacia adelante y la inversión sobre el punto Omega” (pág. 41).

En LA CENTROLOGÍA, v. 2. *Centrogénesis*, III: “El punto Omega” (pág. 101).

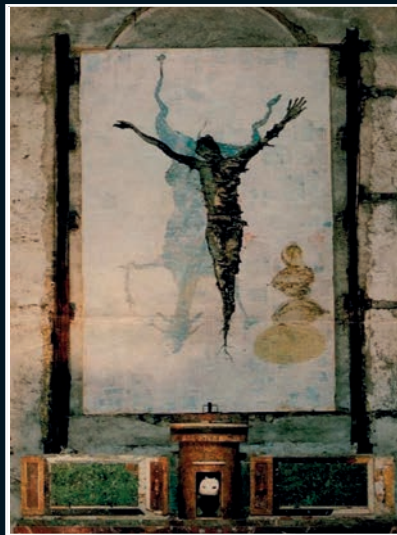
En BOSQUEJO DE UNA DIALÉCTICA DEL ESPÍRITU, v. IV. El autor sintetiza su particular “*teocosmogonía*” en cuatro tiempos: “*El fenómeno humano y la existencia de un Dios trascendente*”, “*La creación evolutiva y la espera de una revelación*”, “*El fenómeno cristiano y la fe en la encarnación*” y, como más ilustrativo al caso, “*La Iglesia viva y el Cristo-Omega*” (pág. 135).



poseía una copia (si no recuerdo mal en S8) que de vez en cuando se proyectaba en su casa<sup>212</sup>.

También era el registro de su sombra la plasmación del “espíritu” del artista, de la propia *presencia* del creador en su obra, más allá del tiempo físico que se le acababa. Las similitudes entre la dinámica del arte y la de la religión, o con la indagación metafísica de la filosofía trascendente, son tan patentes como las que aquél mantiene con la ciencia a lo largo de un siglo xx tan materialista y espiritualista al tiempo, y con tantas diferencias sociales y una esquizofrenia *lumínico-umbrátil* tan marcada que sumió a la Humanidad en dos atroces guerras mundiales durante su primera mitad, empezando la segunda con la Declaración de los Derechos Humanos, en el intento de evitar semejantes masacres.<sup>213</sup>

57. Miquel Barceló, ‘Cristo de la Vucciria’. 1998. Antigua iglesia de Santa Eulalia de los catalanes en Palermo.



En el caso español podemos encontrarnos a un pintor como Miquel Barceló encerrado en la antigua iglesia de Santa Eulalia de los catalanes de Palermo, enfrentándose en ella a una intervención sobre el Cristo de la Vucciria. Barceló, que estaba acompañado de un alfarero de Artá, Jeroni Murtó, se manifestaba:

*Perplejo como un cavernícola de Altamira. Seguramente sentía él la misma angustia. Se diría ¿qué voy a pintar yo en esta cueva si ya no hay nada nuevo, pues todo está pintado?*<sup>214</sup>

Entre las memorables sombras que plasmó el artista en las paredes de la iglesia, resulta muy ilustrativa para nuestro discurso la negra silueta de un Cristo-árbol con sus brazos hacia arriba sobre otra más tenue de una cabra (¿chivo expiatorio?) cayendo hacia abajo. Queda evidente la conciliación umbrátil de Barceló, el casamiento alquímico de los contrarios (Fig. 57). Este ‘Cristo de la

Vucciria’ convertido en *sombra*, cuyo referente umbrátil obligado es el inefable contraluz del ‘Cristo en Emaús’ de Rembrandt,<sup>215</sup> daba título a toda la intervención que no pasó, en modo alguno, desapercibida para los palermitanos, como comentaba el artista:

212 En <http://lacriticaespectacular.blogspot.com.es/2012/02/tapies.html> puede leerse el final del artículo, al tiempo que contemplarse fotografías del *making of* de la sesión, realizadas por Óscar Fernández Orengo, y una foto del equipo completo registrada por el propio Manel Guerrero.

Tàpies padecía ya el severo glaucoma que le sumió la vista en *sombra* en el final de su vida, manteniendo entonces un campo de visión al 15 % de lo normal, pero seguía trabajando con ahínco: *Sospeché que debía de ser incapaz de ver enteros los cuadros de gran formato más recientes, unas pinturas extraordinarias que aún se encontraban desperdigadas por el taller. Tàpies, por lo tanto, debía componer mentalmente aquellos cuadros y hacer uso de toda su experiencia para imaginar el resultado final a partir de los fragmentos aislados. Pensé que así operaba igual que un montador de cine.*

213 La Asamblea General de la ONU proclamaba la Declaración Universal de Derechos Humanos como ideal común por el que todos los pueblos y naciones deben esforzarse, a fin de que tanto los individuos como las instituciones promuevan, mediante la educación, el respeto a estos derechos y libertades, asegurando con medidas progresivas de carácter nacional e internacional, su reconocimiento y aplicación universales y efectivos, tanto entre los pueblos de los Estados Miembros como entre los de los territorios colocados bajo su jurisdicción.

La promoción y protección de los derechos humanos fue una de las grandes preocupaciones de las Naciones Unidas desde 1945, cuando los países fundadores de la Organización acordaron impedir que se reprodujesen los horrores de la Segunda Guerra Mundial.

Tres años después, en la Declaración Universal de los Derechos del Humanos, la Asamblea General declaró que el respeto a los derechos humanos y a la dignidad de la persona humana “son los fundamentos para la libertad, la justicia y la paz en el mundo”. En 1950, justo en la mitad del dicotómico siglo xx, la Asamblea General invitó a todos los Estados miembros y a las organizaciones interesadas a que observaran el 10 de diciembre de cada año como Día de los Derechos Humanos (resolución 423 (V)).

214 Chao, Ramón, “Barceló”, *El País Semanal*, 22-11-1998, p. 51. Comentario de Barceló el 8 de julio, registrado por Chaoel, “Ante los jarros recién salidos del torno, ante las esculturas a mano –algunas en forma de talaiots–” (ibídem).

215 Rembrandt, ‘Cristo en Emaús’, 1628, Museo Jacquemart André, París. Obra comentada, también, como ilustre pintura umbrátil por V. Stoichita en su *Breve historia de la sombra* (op. cit.) y en el catálogo de la →

Más próximos de lo que pueda parecer a simple vista, el paso “de lo visible a lo invisible” de Blavatsky, el tránsito de la materia escultórica desde el estado natural al sobrenatural, como cuerpo para el alma de Oteiza y los “espectadores” de sus obras, y el esfuerzo de síntesis de lo natural y lo sobrenatural, de Teilhard de Chardin, abrazando el concepto de “evolución creadora” de Henri Bergson,<sup>98</sup> atienden, desde el plano mágico-religioso ya enunciado, al permanente esfuerzo humano por remontarse desde lo material hasta lo inmaterial, por alcanzar o descubrir lo trascendente a través de los asideros mágicos, religiosos, filosóficos, etc, heredados de una magia paleolítica nacida del miedo a la muerte y el anhelo de eternidad que pujan en lo profundo de todos los modos de cultura humana.

Cuando Blavatsky proclama que “*Los descubrimientos de la ciencia moderna no invalidan en modo alguno las remotísimas tradiciones que atribuyen increíble antigüedad a la raza humana*”,<sup>99</sup> y reivindica para nuestros ancestros una reconsideración de su potencial intelectual y pensamiento trascendente, busca una dignificación equiparable a la que persigue Teilhard en su esfuerzo por revelar la “*sobrenaturalidad de la naturaleza humana*”.

Oteiza, por su parte, se eleva al plano metafísico desde la manipulación y significación de lo físico en sus aspectos aparente e intuible. Los tres realizan sus “conjuros” en clave paleolítica intelectualizada, sin desligar el pensamiento mágico del científico-experimental; apoyándose en los recientes descubrimientos científicos de sus respectivas épocas para reafirmar convicciones que nunca podrán alcanzarse desde la investigación empírica.

Blavatsky invierte el proceso de comparación etnológica utilizado por prehistoriadores ya citados, para afirmar que la coexistencia en nuestro tiempo de civilizaciones primitivas y modernas, induciría a los futuros arqueólogos de nuestros siglos al error de considerar que la Edad de Piedra alcanza el xix, si en sus excavaciones toparan con utensilios como los de las tribus de las islas de Andamán coetáneas a esta autora.<sup>100</sup> La teósofa lamenta que los antropólogos y psicólogos no reconstruyan, a la *luz* de los fósiles humanos encontrados y la función de sus útiles, la tríada hombre físico, mental y espiritual. Rechaza la

98 Con su *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Henri Bergson (1859,1941) se sumerge en la problemática de la libertad humana desde la perspectiva del espíritu inserto en la materia (*Materia y memoria*, 1896), la significación de lo cómico (*La risa*, 1900), así como la naturaleza de la vida: *La evolución creadora* (*L'évolution créatrice*, 1907).

El dato es, para este pensador, la duración pura captada de forma intuitiva; un devenir meramente cualitativo que sin repetir estados, y produciendo cada vez algo nuevo, pasa de lo heterogéneo a lo heterogéneo. Se trata de una potencia, el imprevisible *élan vital*, más cognoscible intuitivamente que comprensible inteligentemente.

En 1919 compiló en *La energía espiritual* conferencias y ensayos ilustrativos de su tesis de que la conciencia es independiente del cuerpo.

En *El Pensamiento y lo moviente* (1934) reunió escritos que definen su metafísica, construyendo una concepción de lo trascendente que podemos observar, traducida en dialéctica escultórica, en la mencionada metafísica de Oteiza.

99 Blavatsky, H. P., *op. cit.*, Tomo I, pág. 75.

100 Blavatsky, H. P., *op. cit.*, Tomo I, pág. 76.

*De momento yo he visto ya a la gente que iba a ponerle velas y flores al Cristo de Santa Eulalia, que se arrodilla y le pone flores también al mío. Y es una experiencia muy fuerte.*<sup>216</sup>

La producción pictórica, durante el tránsito xx-xxi, del artista mallorquín compareció en el CaixaForum de Madrid, en la exposición “Miquel Barceló 1983-2009, la solitudine organisiative”, que le dedicó la Fundación catalana La Caixa. Nuestro rastreador de *sombras* podría leer en el díptico de divulgación de la misma que el título de la muestra “[...] deriva del nombre de un cuadro reciente, el retrato de un gorila de aspecto serio sentado en un rincón, una suerte de autorretrato de Miquel Barceló, artista que representó a España en la Bienal de Venecia de 2009 en calidad de pintor entregado a un género casi extinto”; también que “esta exposición experiencial se propone resaltar el misterio, la adrenalina y la incertidumbre que ensombrecen el proceso creativo”, y que una de las salas “funciona a modo de espacio teatral que remite a tormentas, grutas y temas nocturnos”. **Obviamente, era el espacio en el que más se concentraba la sombra que porta Barceló, su inquietud existencial más profunda, compartida por todos, también por el escritor Antonio Muñoz Molina que acababa de publicar su artículo “Historia de la noche” en el que, al despedirse de sus lectores, les decía:**

***Cuando esta noche, al terminar de leer, apague la luz, según mis ojos se vayan acostumbrando a la oscuridad viajaré por ella a esa negrura primitiva a la que sigue regresando nuestra memoria genética cada vez que nos aproximamos al sueño.***<sup>217</sup>

Quizá Barceló, lo que consigue o padece, es dormir con los ojos abiertos a esa negrura primitiva que tanto, y tan bien, aflora en sus cuadros, y con la que recoge el relevo de los artistas españoles posteriores a Picasso que fueron, sin duda, los que mantuvieron tras aquél la llama de la pintura umbrátil. El mismo Calvo Serraller se lo recordaría a tenor de la investidura, como doctor *honoris causa*, del ya mencionado pintor Antonio Saura en la Universidad de Castilla-La Mancha:

*Ésta y no otra es la explicación de la modernidad de Saura: la primera, la más radical y la más comprometida. Es la genealogía de la sombra, el envés de la luz como drama, el hilo conductor moral y artístico del espíritu moderno. Ahí está Antonio Saura y esta*

exposición “La Sombra”, que comisarió en el Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid) y en la Fundación Caja Madrid en 2009. En aquella muestra se contó con el cuadro original del que Stoichita comentó el citado contraluz como una alta formulación de magia umbrátil:

*No hay iluminación exterior a la escena (como en Caravaggio), ni iluminación artificial interna como en Stom o en alguno de sus colegas de generación. Sin embargo, hay una luz inmanente, que no puede venir sino de ese extraño compañero de viaje o bien de la acción casi mágica que éste está ejecutando; luz tanto más paradójica cuanto que transforma inmediatamente su propio origen, el cuerpo resurgido, en una sombra. La alteridad de la aparición de Cristo “en otra forma” no puede expresarse con más sutileza. [...] Esta aparición se sitúa por partida doble en el límite de lo visible. Para nosotros, espectadores del cuadro, esta “forma-otra” es efectivamente un perfil de sombra, mientras que para el espectador interno (el apóstol asombrado del centro de la composición se traduce –lo podemos imaginar– en un terrible resplandor que, en su exceso, destruye las semejanzas. La puesta en escena de esta “super-presencia” lleva en sí misma el germen de su propia desaparición. (V. Stoichita, Catálogo de la exposición “La Sombra”, 2009, págs. 36 y 37).*

El autor asevera que ésta es la forma figurativa más atrevida con la que se afrontó jamás la plasmación de la paradoja neotestamentaria por la que el Mesías “... Cogió el pan, rezó la bendición, partió y se lo daba. A ellos se les abrieron los ojos y lo reconocieron, pero él desapareció de su vista”. Rembrandt, magistralmente, coloca al espectador frente al Cristo de su cuadro tal como se muestra la “piedra Talón”, de Stonehenge, a quienes se sitúan en su centro durante el solsticio de verano contemplando, además, cómo este menhir “llave” del templo proyecta su *sombra* hacia donde éste tuvo su altar (v. Fig. 4 de este mismo hemisferio). El arquetipo del eclipse seguía siendo una fórmula magistral de magia umbrátil.

No como estos contraluces que transforman a Cristo en *sombra*, sino para contemplar una extraordinaria *sombra* proyectada del mismo protagonizando un cuadro, incluso capitalizando su título, existe una pintura proverbial: William Holman Hunt (1827-1910), “La sombra de la muerte (The Shadow of Death), 1870-1873, óleo sobre lienzo, 214,2 x 168,2 cm, Manchester City Galleries.

216 Galán, Lola, “Barceló ocupa una iglesia siciliana con sus últimas obras”, El País, 23-10-1998, p. 42. Comentario del pintor recogido por Galán y enviado desde su correspondencia de Roma con motivo de la inauguración de la exposición, organizada por la alcaldía de la ciudad de Palermo en el marco del festival dedicado al Novecento.

217 Muñoz Molina, Antonio, “Historia de la noche”, El País, Babelia pág. 8, 14-8-2010.

“*Hipermetrópolis*” científica del origen del hombre, de igual manera que **Teilhard (por cierto, gran amigo del abate Breuil) no se resigna a la concepción del hombre surgido del mono por mero proceso evolutivo, e intenta superar el escollo del “eslabón perdido” renegando al fin del proceso de hominización, aun cuando murió antes de que el descubrimiento del *Oreophitecus*, primate africano evolucionado del Plioceno más antiguo, diera pie al dilema de si el género *homo* como tal se desarrolló independientemente de los demás primates.**<sup>101</sup>

**Mientras Blavatsky “desempolva” el *Siphra Dzenúita*, el libro hebreo ocultista más antiguo, donde una ilustración muestra a la “Divina Esencia” brotando de Adán y envolviendo el universo en un anillo mágico, Teilhard vindicaba la validez de los antiguos teólogos y su posible actualización en consonancia con los descubrimientos antropológicos.**<sup>102</sup>

Una revisión rigurosa de sus discursos evidencia que ambos se apartaron de la investigación científica basada exclusivamente en los hechos demostrados. Su “pecado” consiste en partir de unas conclusiones “reveladas” por anticipado, y no querer ver otra huella o prueba que las que supuestamente conducen a su fin premeditado.<sup>103</sup>

101 Para más información sobre las ideas de Teilhard acerca del origen del hombre y, concretamente, de la hipótesis de la evolución del homo desligado de los primates, ver: Teilhard de Chardin, Pierre, *La aparición del hombre*, cit., en cuyo capítulo “Acerca de la probabilidad de una bifurcación precoz del “Phylum” humano en la proximidad inmediata de sus orígenes” (pág.261) afronta este tema concreto.

102 Teilhard fue un incansable investigador en permanente contacto con las figuras más notables de la época en la Arqueología, Antropología, Biología, etc. En Teilhard de Chardin, Pierre, *Nuevas cartas de viaje, 1939-1955* (recogidas y presentadas por Claude Aragonnès), segunda edición, Madrid, Taurus, 1964, puede constatare la estrecha relación profesional y de amistad que mantiene el jesuita con el abate Breuil hasta que una crisis cardíaca del primero impide un encuentro concertado por ambos en África del Sur: *Recibí ayer su carta del día 14, que me ha proporcionado una inmensa alegría. Si desde hace dos meses no le he escrito más es en parte porque, paradójicamente, estoy bastante ocupado (entre mis largas horas de reposo obligado, todavía) y además porque estoy aún tan “dolorido” por mi viaje y fracasado que evito instintivamente cuanto me hace pensar demasiado directamente en África del Sur. Evidentemente, para mí era vital el ir allá. Esperemos que, como confío, descubra un día que todavía era más vital para mí el no haber ido... Pero esto requiere, evidentemente, una dosis de fe [...]. “Todo cuanto acontece es adorable”, repetía Termier; mas para ello hay que conferir a la “energía crística” su sentido verdadero y su realidad plena en el universo. En el fondo, el interés auténtico de mi vida se concentra irresistiblemente, y cada vez más, sobre este problema fundamental de las relaciones entre Cristo y la “Hominización”. Ha llegado a ser para mí un problema de to be or not to be.” (op. cit., pág. 92).*

Para comprender el sentido que adquiere la palabra “Hominización” en los textos de Teilhard, véanse *El fenómeno humano* (Taurus, Madrid, 1963), *La aparición del hombre* (op. cit.) y *La visión del pasado* (Taurus, Madrid, cuarta edición, 1964), obra, esta última, en la que son especialmente aclaratorios los capítulos “La hominización” (pág. 75) y “Hominización y especiación” (p. 339).<sup>103</sup>

103 Aun en perfecta consonancia con su credo religioso, un juicio preciso sobre el proceder de Teilhard no ha de concluir atribuyéndole menos maquiavelismo que el que Lantier imputa a Blavatsky, pues una investigación anunciada y “vendida” como rigurosamente científica no puede llevarse a cabo desde la →



presencia excepcional merece ser celebrada, pues nos concierne y nos explica en nuestra mejor dimensión.<sup>218</sup>



58. Antonio Saura, 'Retrato imaginario de Goya'. 1985.

Fue Saura uno de los pintores de mayor inmersión en la dialéctica *luz-sombra* (Fig. 58). En 1958 pintó sus primeros *Retratos Imaginarios*, entre los que figuraba la serie "Brigitte Bardot". Entre 1957 y 1960 realizó distintas series de pinturas con temas recurrentes en su obra posterior, como "Retratos imaginarios", "Damas", "Desnudos", "Paisajes", "Curas", "Crucifixiones", "Sudarios", "El Perro de Goya" y "Multitudes". A partir de esta época el cromatismo de su pintura se restringió, durante largo tiempo, al mero empleo de negros, grises y tierras. En 1958 inició, con una serie de litografías titulada "Pintiquinies-tras", una fecunda obra gráfica que desarrollaría durante el resto de su vida. A finales de los años 1950

expuso con su compatriota Antoni Tàpies en una muestra conjunta en la Documenta del mismo año en Múnich. Ambos son los principales exponentes del arte informal español.

En 1960 abandonó el uso exclusivo del blanco y negro en la pintura al óleo, comenzando diversas series sobre papel de carácter repetitivo.

Tras su fallecimiento al borde del cambio de milenio, en julio de 1998, un grupo de críticos de arte, directores de museos e historiadores recordaron en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) de Santander, la figura de pintor oscense. En un artículo sobre el homenaje, firmado en el diario El País por S. P. de P / R. S., podían leerse unas palabras pronunciadas por su amigo Tomás Llorens:

*Saura es mucho más que un pintor de lo negro. Es una simplificación poco afortunada, que tiende a caer en un cliché frívolo y tiene poco que ver con la enorme riqueza que ha tenido siempre la presencia de Saura en el mundo artístico y su obra.*<sup>219</sup>

El citado artículo se cerraba con otras palabras de Juan Manuel Bonet recuperando un verso del poeta barroco español Juan de Jaúregui para explicar la obra de Saura:

218 Calvo Serraller, Francisco, "Antonio Saura, investido doctor 'honoris causa' en Castilla-La Mancha / La actriz Marina Saura lee el discurso de su padre en Cuenca", El País, 2-10-1997, p. 38. Son las últimas palabras del artículo que el profesor Calvo Serraller dedica a Saura que, por enfermedad, no pudo asistir al acto celebrado en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, el miércoles 1 de octubre de 1997.

Calvo Serraller sabe valorar la *sombra* pictórica como algo más que la interpretación cromática de una manifestación luminica; y hasta en sus análisis más descriptivos intuye en lo umbrátil un plano metafísico en el que enfrentarse al ser-no ser, placer-dolor, Eros-Thanatos, etc. Siete meses antes, por ejemplo, de escribir el artículo sobre Saura, se refería a las dicotomías citadas desde el "sentido poético más eróticamente turbador y acuciante" que producen los desnudos pintados en la Europa católica del siglo XVII. Sus consideraciones hacia la 'Alegoría de la vanidad y la penitencia', del artista Guido Cagnacci (1601-1663), en el que una bella mujer sostiene en la mano una rosa y un diente de león, son un buen ejemplo de clarividencia umbrática:

Con todo, para que el desnudo alcance ese cariz perturbador capaz de excitar el deseo del contemplador hasta lo doloroso hace falta la sombra [...]. En efecto, la hermosa joven desnuda del cuadro no sólo descubre su figura sobre un fondo negro, sino que palpita y se estremece con la caricia de la sombra que modela delicadamente cada sutil pormenor de su bellísimo cuerpo. Esa pequeña sombra, por ejemplo, que funde la nariz con el labio superior de su entreabierta boca, y, tras resaltar el carmín del labio inferior, sigue su cimbreado curso hasta modelar la barbilla. Y así lo acaba bañando todo cual un elixir sombrío que ata nuestra visión a este, tan radiante, oscuro objeto de deseo [...]. Ahora sé, gracias a Cagnacci, que el precio por saborear esta belleza es la muerte. La evanescente corola del diente de león, más ligera que el aire, y a la que un suave soplo desparramaría en mil átomos invisibles, deja nuestro pasmo pendiente de un hilo. Lo uno por lo otro, pero, entonces, me imagino como la mullida sombra donde se apoya con languidez una adolescente desnuda, como el feliz espectro de un diente de león, como la transparente corola que viste la belleza desde el oscuro más allá. (Calvo Serraller, F., "Diente de león", El País, (Babelia, p. 20), 8-3-1997.

219 S. P. de P/R. S. Santander/Albacete, "Los críticos de arte rememoran a un Saura subversivo y reflexivo", El País, La cultura pág. 33, 24-7-1998.

Si Blavatsky fue tachada de maquiavélica, e incluso de falsa, Teilhard tampoco pudo evitar que la comunidad científica le acusara de pretender casar lo incasable, la fe y la ciencia.

convicción previa de un resultado anhelado. Baste observar al respecto la contradicción entre las palabras de elogio con que otro antropólogo comienza el prólogo de un libro en el que se compilan cartas enviadas por Teilhard de Chardin, con declaraciones de intención de este autor como la que a continuación presentamos, fragmento de una de las cartas que figuran en la obra Teilhard de Chardin, Pierre, *Cartas de viaje, 1923-1939 (Reunidas y sacadas a la luz por Claude Aragonnès)*, segunda edición, Madrid, Taurus, 1963:

*¡Con qué reverente actitud me pongo a escribir este prólogo al primer libro del P. Teilhard de Chardin, traducido en lengua española! De qué manera tan simbólica se enlaza este primer libro apasionante —como lo son en cualquier esfera todos los suyos— con la campaña científica inicial del ilustre jesuita, cuando era todavía un novicio, en nuestras maravillosas cuevas santanderinas [...]*

*Escribir este prólogo era para mí no sólo un honor, sino casi un deber. Profundamente penetrado de las esencias teilhardianas, siento resonar en mí el latir de una vida entregada por entero a la búsqueda y la exposición nítida de la verdad. Una vida pura que no rehúye, sino que busca la incomodidad para el cuerpo con el fin de agudizar hasta el extremo máximo la inquietud del alma sedienta de amor. (M. Crusafont Pairó —del Comité Teilhard de Chardin—. Principio del prólogo). Como sabes, sin duda, más o menos, mi viaje, emprendido con alguna incertidumbre por mi parte, fué muy interesante y productivo [...] En resumen, tanto en la India con De Terra como en Java con Koenigswald, caí de plano sobre dos sectores de los más encendidos del frente de la Prehistoria, y precisamente en momento de ofensivas decisivas en las que he podido participar. Esto aumenta considerablemente mi experiencia y refuerza mi plataforma. Pero, en el fondo, no saco más que una satisfacción mediocre. Cada vez mi ciencia (a la que tanto debo) me parece un fin más insuficiente para la existencia. Hace mucho tiempo que el interés verdadero de mi vida se centra en un esfuerzo por lograr un mejor descubrimiento de Dios en el mundo. Más ardiente, pero ésta es la única vocación que yo me conozco. Nada podrá desviarme de ella.* (Carta dirigida a Joseph Teilhard de Chardin a bordo del Tjinagara, 21 de enero de 1936: de Java, camino de China, por Hong-Kong, pág. 201).

**Las contradicciones en que incurren, desde el plano al que nos obliga el rigor científico, quienes se adentran en el tortuoso camino de conciliación entre los tradicionales postulados teológicos y la más estricta investigación empírica, son patentes en la obra de Teilhard de Chardin.**

La publicación de *Le phénomène humain* (Ed. du Seuil, 1953) causó no poco desconcierto, tanto en ambientes eclesiásticos como laicos, ante el que salieron al paso científicos cristianos como Paul Chochard, neurofisiólogo y director de la Ecole de hautes Études de Paris que tomara el relevo del ilustre pensador y combatiera el materialismo al que decía que abocaba la "concepción científica naturalista del hombre".

Desde su posición de creyente, más respetable que la ambigüedad con que esgrimiera su espiritualidad apoyándose en el rango científico que ostentaba, este autor incurría en la misma "falta" en su esfuerzo por esclarecer el pensamiento de Teilhard y ofrecer nuevas pautas de revisión integradora de los conceptos de Creación y evolución.

Así, en el intento de conceptualización filosófico-religiosa e identificación antropológica de la primera criatura a la que poder tildar de humana, acusaba a la ciencia de incapacidad para detectar un *eslabón* que desde el rigor científico no puede verse sino como el quimérico intento de síntesis de ideas religiosas incasables con las verdades científicas:

*En particular, el problema del primer hombre sigue siendo preferentemente religioso, predominando el monogenismo en el que no se mezcla la ciencia, incapaz de descubrir nunca un primer origen. De lo que se ocupa es de investigar si el hombre ha aparecido o no una sola vez, en un solo punto, a partir de un tronco único, monophiletismo, o si su origen es diverso (poliphiletismo). La mayor parte de los científicos se inclina al monophiletismo (Chauchard, Paul, *La creación evolutiva*, Barcelona, Fontanella, 1966, pág. 120). →*

*“El consigue sacarle a la sombra lumbre”. El director del IVAM considera que la pintura de Saura no es sólo negrura. Explica que el pintor se fijaba en cosas que no tenían nada que ver con la imagen oscura de su pintura.*<sup>220</sup>

Estando de acuerdo con lo esencial de ambas opiniones, en tanto que la obra de Saura no constituyó, en modo alguno, mero pesimismo, también nuestro explorador de *sombras* quería expresar al respecto que atribuir sólo negatividad al negro supondría velar con estéril melancolía la mayor y más ilustre aportación de los pintores españoles a la cultura, desde Zurbarán, El Greco, Ribera, Velázquez o Goya hasta Picasso. Si el verso de Jaúregui resulta proverbial para definir la “magia” del artista es porque, precisamente, en el negro está la *luz* como está la *sombra* en el blanco, como antagónicos/complementarios que son, al tiempo, potencia y acto, y que es una mera cuestión cultural cuál represente el bien y cuál el mal en el orden psicológico/moral.

Uno de los compañeros de la aventura contemporánea de Saura en el meritorio grupo El Paso, renovador del arte español en la España franquista, había sido Luis Feito. Fundador, con Saura, Manolo Millares y Rafael Canogar, y los escritores Manuel Conde y José Ayllón, del mencionado equipo de artistas al que, posteriormente, se les unieron los pintores Manuel Rivera, Manuel Viola y el escultor Martín Chirino. Entre los logros de la agrupación destacó el estudio y la práctica del arte de vanguardia español del informalismo o del expresionismo abstracto. La pintura de Feito en esta época se mani-

festó con superficies matéricas en colores blancos, negros y ocre, la misma gama casi bicromática con la que se consagró Saura, llegando también a reducirla en numerosas ocasiones al puro diálogo blanco-negro (Fig. 59).

**En el tránsito del siglo XIX al XX la Humanidad había realizado un profundo encuentro con su Sombra, a través de la pintura, en un proceso de pensamiento mágico sólo equiparable a la alta formulación pictórico-sombría de los santuarios como Altamira.** Y este encuentro ha sido llevado a cabo desde las más libertarias consignas daimónicas, como reflejara brillantemente un gran poeta español cuya *luz* vital se extinguía, conforme su *sombra* poética y humana se extendían por el mundo:

#### A LA SOMBRA

*A tí, ténue, difusa, desvelada,  
penumbra del color que te aposenta,  
tenebrosa en el rayo que violenta  
hasta el horror tu noche ilimitada.*

*A tí, más dura cuanto más cortada,  
más envolvente cuanto más cruenta;  
si dentro de tu ser espada lenta,  
tendida al sol, vertiginosa espada.*

220 S. P. de P./R. S., op. cit. Otros diarios, como Las Noticias de Castilla-La Mancha, simplificaban aun más aseverando que “En 1956 su obra se radicaliza y empieza a usar el blanco y negro exclusivamente para alcanzar la mayor expresividad con la mayor economía de medios” (L.N./C.L.M., “Antonio Saura murió ayer”, Las Noticias Castilla-La Mancha, 23-7-1998). Como esta tesis recaba, de modo especial, la divulgación de la cultura al gran público, y atiende al elemento hemerográfico antes que al bibliográfico, recabando más la percepción del conjunto de la sociedad que la opinión rigurosa más especializada, estas apreciaciones son reseñables aquí porque permiten vislumbar el modo en que llegan, casi caricaturizadas a veces, a la “gente de la calle” las pautas de los artistas de su tiempo. No obstante, y como es lógico, las reseñas sobre arte de los periódicos de gran tirada y medios audiovisuales con peso, cuentan con expertos en las materias culturales que divulgan, y ello atenúa los dislates que se producen en otros campos de interés social pero, incluso en este caso, citamos los artículos de dichos expertos antes que sus elaborados y concienzudos libros, por la razón aducida. Este planteamiento, mediático/antropológico, obviamente, ya anunciado en la Introducción de este trabajo, se tendrá también en cuenta a la hora de establecer las conclusiones finales.

Para Chauchard, desde premisas religiosas que la comunidad científica no habría de contemplar sino como servidumbres derivadas de la incompatibilidad de sus supuestos religiosos y científicos, este “problema del primer hombre” resultaba crucial por la cuestión teológica del “pecado original”. Mientras se empeñaba en distinguir la “doctrina científica de la evolución” del “falso evolucionismo materialista incompatible con la fe”, suscribía la tendencia, entonces hegemónica, hacia el monophiletismo, “sin duda con dos especies sucesivas no independientes, *H. Neanderthalensis* y *H. Sapiens*. Si la ciencia demostrase el poliphiletismo, tampoco esto plantearía dificultades insolubles.” (op. cit. *ibidem*). Sin embargo, desde nuestra perspectiva, la solubilidad de esta cuestión se ha de convertir en auténtico malabarismo dialéctico.

La ciencia ya da por demostrado, en 1996, el poliphiletismo que Chauchard no viera insalvable para la fundamentación teológica; pero, para nosotros, el descubrimiento de que la humanidad actual no desciende de los pobladores europeos de hace 40.000 años, siendo el hombre de Neandertal y el moderno (*Homo sapiens sapiens*) dos especies distintas (no sucesivas e independientes), hace realmente tortuoso el esfuerzo por que prevalezca la noción de creación de distintas clases (¿o intentos?) de hombres, como seres dotados de un alma que se le niega a animales que habrían de engendrarles y parirles.

**Plantearse una evolución del alma humana paralela a la evolución natural atentaría contra la esencialidad teológica, pero la alternativa de imaginar un “eslabón perdido espiritual” de carácter instantáneo, coincidente con el natural, que ya sabemos interpretar como un proceso milenario, es igualmente paradójica.**

Con su teoría de la *creación evolutiva* Chauchard elabora una inteligente estrategia para eludir la disociación de las causas segundas de la idea de un Dios creador, cuya intervención directa parece irse relegando a “la puesta en marcha inicial y ciertos toques allí donde la materia sería insuficiente para trascender de sí misma: creación de la vida y del alma humana”; pero el malabarismo al que nos referíamos resulta casi patético, precisamente, cuando ese Dios creador pasa a ser, para el autor, “el gran ‘materialista’ por quien el universo material es y se hace capaz de espíritu organizándose” (op. cit. pág. 122), pues es difícil, desde este concepto, esquivar el panteísmo científico a la vez que dar sentido al concepto de *presencia*, esencial para nuestro discurso, cuando se trata de la *presencia* de lo transcendente en lo inmanente:

*En realidad todo es creado, el cuerpo como el alma, el mono como el hombre. Todos los animales, como todo lo que existe, son criaturas de Dios. De este modo, en esta creación evolutiva, el hombre entero, como el mono entero, son creados y creados especialmente por Dios en la unidad de su cuerpo animado. Pero evidentemente, la estructura del ser nos revela lo que fue el acto creador; el mono es creado en cuanto mono y el hombre en cuanto hombre, y ello implica toda la diferencia existente; es pues exacto que la presencia creadora de Dios*

[el subrayado es nuestro] en la creación del mono se limita a manifestarse en lo puramente biológico, mientras que en la creación del hombre íntegro Dios se halla infinitamente más presente [sub. nuestro], más creador, puesto que en lugar de un espíritu vinculado al destino de la materia, se trata de una verdadera individualidad espiritual. Dios, que ha puesto mucho más de Sí en lo vivo que en lo inanimado, pone aún mucho más en el hombre que en el animal. Todo el materialismo científico se presenta de este modo al creyente como un materialismo místico, un estado de creación, la presencia de Dios en su obra [sub. nuestro]. Si todo ocurre sólo, allí donde el incrédulo deduce que Dios no existe, el creyente realista, lejos de intentar demostrar de manera imposible que no todo ocurre sólo, está plenamente de acuerdo con ello y lo considera un prodigio tal que capta en él la presencia de Dios [sub. nuestro], el amor de Dios en el mundo, como ha visto bien Teilhard, “un universo cargado de amor en su evolución” (op. cit. pág. 123).

Para Chauchard es precisa una gracia, una “apertura de espíritu filosófico a las pruebas racionales de lo espiritual”, para evitar la “apologética antirreligiosa”; mientras que parece obviar la virtud científica de basar el discurso objetivo en la veracidad de la demostración empírica. Su pensamiento transcurre, pues, más por la vía intuitiva que por la lógica y, si bien pretende un acercamiento racional hacia la transcendencia, su planteamiento mental constituye una auténtica apología del pensamiento mágico humano, para el que la contradicción de una divinidad ambivalente inmanente-transcendente es menos herética, aunque es en la conceptualización de la *presencia* donde se manifiesta más enig-

59.  
Luis Feito, 'Nº 179'.  
1960.





*A tí, injerta en el cuerpo que te ciñe,  
tinta del tono que de tí se tiñe,  
fin de la luz, estatua de negrura.*

*Tu demencia es un alba de relieve  
azul, verde, amarillo, carmín, nieve.  
A tí, claro Luzbel de la Pintura.*

(Rafael Alberti; A la pintura).

Siendo Alberti ya una de las más esplendorosas *sombras* de nuestra literatura, este poema suyo adquiere para la pintura del siglo *xxi* tono de epitafio, constituyendo el cuadro negro de Reinhardt proverbial placa funeraria en la que escribirlo. En su libro de memorias *La arboleda perdida*, al comentar el poeta su visita a la cueva de Altamira en 1928, decía que era para él “*el santuario más hermoso de todo el arte español*”. Altamira, declarada Patrimonio de la Humanidad en 1985 sigue atrayendo, como un imán, tanto a los expertos como al público general. Incluso una *sombra* de esta cueva paleolítica, su réplica exacta realizada en 2001, cuelga a diario el cartel “*entradas agotadas*”. En el vestíbulo de este complejo museístico están impresas las palabras de Alberti: “*Parecía que las rocas bramaban. Allí, en rojo y negro, amontonados, lustrosos por las filtraciones de agua, estaban los bisontes enfurecidos o en reposo. Un temblor milenario estremecía la sala. Era como el primer chiquero español, abarrotado de reses bravas pugnando por salir [...] Mugían solas, barbadas y terribles bajo aquella oscuridad de siglos*”. El demencial “*alba de relieve*”, el “*claro Luzbel de la Pintura*” que Alberti viera nacer en la “*oscuridad de siglos*” de Altamira, se consumió, cuarenta mil años más tarde, en las negras estepas del minimalismo. La luz que brotó de la *sombra* de las cavernas paleolíticas, y se descompuso para mostrar su amplio abanico cromático, el espectro que irradiaría la pintura durante miles de años, se recompuso finalmente en blanca luz de la razón, en la reflexión artística, antes de extinguirse en el ocaso delirante del siglo *xx*, amortajada por la *sombra* de un arte sin salida.

Uno de los artistas que había abandonado más convencido la pintura, para expresarse en el campo tridimensional, era el citado Marcel Duchamp en 1913, justo el mismo año en que Malévitch diseñó su telón negro. Sin embargo, Duchamp se vio en el compromiso de volver atrás en 1918 y elaborar un cuadro para que su mecenas americana Katherine Dreier cubriera un hueco de pared en su biblioteca. Estando ya inmerso en sus *objets trouvés* y habiendo afrontado la experiencia parapictórica del ‘Gran vidrio’, este fue un encargo mal recibido por el artista, que resolvió planteando en el mismo, precisamente, los límites de la pintura, y en el que es la *sombra* la que los perfila o cuestiona. Este último cuadro, titulado *Tu m’* es un óleo sobre un lienzo alargado, de 69,8 cm y 313 cm de ancho que representa *sombras* (Fig. 60). Duchamp, ya puesto sobre el mismo, lo aprovechó para recapitular toda su obra anterior, tal y como el mismo Stoitichita reseña, al tiempo que da fe de que es la *sombra*, como ya hemos dicho, la que amortaja a la pintura, el arte de la luz, en la superficie bidimensional:

*En la pintura reconocemos la sombra de tres ready-mades: la rueda de bicicleta, el perchero y, entre ambas, un sacacorchos. Este último, que está representado como proyección anamórfica de su sombra, no se realizó jamás, y Duchamp propuso considerar su sombra como “verdadero ready-made”.*  
[...]



60.  
Marcel Duchamp,  
‘Tu m’, 1918,  
Yale University Art  
Gallery de New Haven.

Con respecto a aquellos temas en los que más imputaciones de maquiavelismo recibía la primera, como el problema de la independencia de la India, el pensamiento del jesuita, diametralmente opuesto al de Blavatsky, difícilmente soportaría indemne revisiones como las que se han realizado de la supuesta intención pro-independendista de la rusa.<sup>104</sup>

[...] las cosas y el mundo no son Dios, pero están en Dios; Dios no está separado. El Dios cristiano, personal y amor, trascendente, conservando siempre su trascendencia, es al mismo tiempo inmanente, está oculto en el corazón de la realidad. No crea como un hombre modela desde el exterior, crea estando presente desde dentro [sub. nuestro] animando la materia que parece actuar sola espontáneamente. El mundo en su materialidad es como un pensamiento de Dios y el espíritu parece secundario con relación a la materia, mientras que la materia misma, en la que la ciencia nos revela lo espiritual en la organización, no debe esta organización que le confiere su existencia, más que a la animación de la presencia de Dios [sub. nuestro]. Dios es primero, pero se manifiesta en la materia organizada, haciéndose su presencia cada vez mayor [sub. nuestro] a medida que la organización progresa, porque esta presencia es organización [sub. nuestro], Dios está más presente [sub. nuestro] en la vida que en lo inanimado, en el hombre que en el animal (op. cit. pág. 126).

**Esta transcendentalidad de la materia sintoniza perfectamente con el animismo mágico de nuestros ancestros, y sitúa su pensamiento mágico en el lugar que le corresponde, denotando en la magia primitiva una inquietante vigencia que, en el terreno de la escultura, tal y como aquí definimos esta actividad mágica, resulta especialmente eficaz.** ¿Quién mejor que un escultor transcendente, un brujo avezado en la magia de la presencia, para comprender, traducción mediante, el potencial de lo presuntamente inanimado?

[...] una materia que incluso inerte no está verdaderamente inanimada, sino menos animada, lo que se halla dentro de las constataciones de la física moderna, una materia que está en estado de creación, que implica la presencia de Dios [sub. nuestro], que está en Dios, de la que toda la autonomía y el poder creador y la posibilidad de producir lo superior desde lo inferior, obedecen no a una independencia real, a un verdadero poder creador, sino al hecho de que en una unidad indisoluble comporta el espíritu, siempre más espíritu. Tal es el aparente materialismo de Teilhard de Chardin [...] (op. cit., pág. 127).

Chauchard atribuía a “insuficiencias de explicación” e “incomprensiones” las interpretaciones que llevaron a ver un panteísmo o un materialismo en el pensamiento de Teilhard que, lejos de caer en la “herejía”, inscribía el porvenir del hombre en “la evolución cósmica en medio de una presencia total de Dios y de Cristo en el ‘corazón de la materia’”.

No ha de parecernos casual, pues, al hilo de nuestro discurso, que al enlazar el “*tomismo escolástico*” de Teilhard con la concepción unitaria del ser para Santo Tomás, (cristianización del hilemorfismo de Aristóteles frente a un caricaturizado dualismo idealista de Platón y San Agustín), Chauchard ejemplifique en los sempiternos términos escultóricos la ambivalencia inmanente-transcendente del ser humano hecho a imagen y semejanza divina:

*En lo que concierne al individuo mismo, el tomismo, dualista en el plano ontológico, se opone al idealismo, al ser rigurosamente unitario en el plano de los fenómenos: materia y forma no son más que principios, lo que existe es su unión indisoluble en la unidad del ser. Es conocida la imagen que muestra cómo el alma no es más distinta del cuerpo que la forma de la estatua de su materia (op. cit. pág. 136).*

104 Teilhard de Chardin, Pierre, op. cit., págs. 202-203.

En la carta anteriormente citada, Teilhard escribía al respecto las siguientes consideraciones:

*Población muy dulce (en India central). En Lahore y en Calcuta he visto algo de la alta sociedad hindú (muy refinada, mujeres con trajes resplandecientes, con una mancha roja en la frente y, eventualmente, con una piedra roja en la nariz izquierda). Individualidades encantadoras, pero en conjunto el país parece tan incapaz de administrarse por sí solo, como China o Malasia. Por desgracia, →*

¿Qué hace este “cuadro” con las “sombras proyectadas”, este cuadro que, en su variante final es, en primer lugar, una recapitulación de sus “objets trouvés”, evocados como fantasmas de sí mismos, como sombras? El resultado es una superficie que desvela el carácter fantasmático de la representación pictórica y de su historia reciente y lejana, proponiéndose como el “equivalente complicado y escrupuloso de su ausencia”. El fantasma del cuadro, en su ser más íntimo, literalmente “señalado con el dedo”. Se sabe que, a petición de Duchamp, un pintor de publicidad realizó la mano suspendida en el aire, con el índice extendido. ¿Por qué esta presencia, molesta e inquietante, de un cuerpo extraño? Creo que su mensaje es muy claro: en este anticuadro hecho de sombras, la mano es un emblema del hacer, es el único “trozo de pintura” en el sentido tradicional del sintagma. Es el signo de una inversión radical, pues, recordémoslo, la mimesis clásica permitía la inserción del instrumento del hacer en el enunciado pictórico sólo bajo la forma de una sombra. En un cuadro de sombras, en cambio, la representación gira sobre sí misma y la mano operante, déctica, es únicamente el resultado de una escenificación irónica, el signo alienado de una presencia, la de un “pintor”, allí donde irónicamente ya no hay más pintura.<sup>221</sup>

Al final de su vida, Duchamp agotó todos sus caminos iniciados, y no sólo renegó de la pintura sino del arte en su totalidad, dedicando su tiempo a la práctica de una poderosa magia blanquinegra que atrapó su mente: el ajedrez. Su radical pensamiento se aplacó, o quizá se consagró, con la dialéctica luz-sombra, mientras el relativismo propiciado por sus ideas pasó a formar parte del discurso universal del arte, en el que los pintores españoles fueron adalides de la formulación blanquinegra, conectando con las prácticas lumínico-umbrátiles de sus ancestros paleolíticos, especialmente de la corriente francocantábrica en la que, decenas de miles de años después, artistas como Picasso, Duchamp, Tapies o Saura seguían imbuidos.

#### 1.14 FOTOGRAFÍA UMBRÁTIL

En su indagación metafísica, nuestro investigador de la *sombra* aprendería a conciliar los descubrimientos científico-tecnológicos con los procesos de intuición artística. Con la fotografía, por ejemplo, enriquecería su ya denostada paleta de pintor con un nuevo elemento en el que impregnar sus pinceles: la luz pura.

Admiraría los esfuerzos de Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) por desarrollar el primer proceso fotográfico junto a Daguerre, aunque le indignarían los esfuerzos del segundo por intentar pasar a la historia como el único y verdadero descubridor del mismo. Habría seguido los pasos de Niépce en la litografía, así como sus experiencias con la reproducción óptica de imágenes, de copias de obras de arte; también sus experimentos con gomas resinosas expuestas directamente a la luz del sol, en 1813, y su primer éxito al conseguir un medio sensible a la luz, el negro asfalto disuelto en aceite. Habría quedado absorto ante el uso de la primera cámara oscura con las sales de plata sensibles a la luz para la consecución de imágenes fijas, y no le sorprendería que el antiguo litógrafo tuviera la piedra como primer soporte para fijar las imágenes, aunque desistiera pronto por las dificultades que entrañaba.

El posterior uso del papel, del cristal y, por último, de diversos metales como el estaño, o el cobre, para capturar imágenes, le recordarían las épocas doradas de la alquimia, la transmutación de los metales y la unión de los contrarios en atanores escondidos en la oscuridad de las cuevas en las que el sol de Apolo visitaba la *sombra* saturnal, e iluminaba las subterráneas aguas mercuriales. Vería en la ennegrecida placa fotográfica una *nigredo* alquímica que resucitaría al ser positivada, y doblegaría al tiempo arrebatándole una imagen perdurable.

Leería las cartas que Niépce enviaba a su hermano, anunciándole haber conseguido las primeras imágenes fotográficas de la historia en 1816, que no han llegado hasta nuestros días. Eran fotografías en papel que fueron desechadas porque, como a otros inventores de esa época, no le resultaban interesantes al salir en negativo, por lo que

221 Stoichita, V., op. cit. pp. 205-208.

Ambos esfuerzos, por otra parte encomiables, se suman al deseo histórico de que las *sombras* de nuestros antepasados adquieran el rango de *presencias mágicas* perfilables por la “luz de la ciencia”.

Pero donde cayeron San Agustín o Santo Tomás, al querer “revestir” de pensamiento mágico-religioso las doctrinas que Platón y Aristóteles, respectivamente, ya habían agotado como cúlmenes de corrientes de pensamiento con conclusiones indemostrables, cayeron Blavatsky y Teilhard, como caerán cuantos intenten conciliar la magia paleolítica con el discurso positivista. Pues lo invisible es más intuible que pensable, y el *pensamiento mágico-presencial* acompaña al hombre desde que éste entierra a sus muertos, o vibra con sus propias *sombras*, huellas u obras fetichizadas, conectadas todas con una sobrenaturaleza cuya demostración escapa al raciocinio humano. La historia de este problema es la historia de la cultura humana, adornada de dioses y ritos para cada idiosincrasia étnica.

Entre estos ritos ya hemos situado la *magia presencial* ejecutada desde lo escultórico, cuando el afán de perfección del hombre paleolítico preconizaba la pretensión renacentista, que aún persiste, de ver en el hombre mismo al ser natural perfecto, *sombra* y candidato a partícipe de la eternidad del Ser sobrenatural perfecto, en cualquiera de sus “modalidades”.

**Cuando Oteiza se rebela contra el “arte por el arte” sigue en parte el mismo derrotero que Blavatsky y Teilhard, incurriendo también en la tentación de argumentar su discurso existencial en consonancia con la ciencia de su momento. En su *Propósito Experimental* (1956-1957), al afrontar “La estatua como desocupación activa del espacio por fusión de unidades formales livianas” comienza marcando el paralelismo existente entre su enfoque para la liberalización espacial de la energía estática y el de la liberación de energía en la Física nuclear.<sup>105</sup>**

**Materia-energía, sombra-luz, cuerpo-alma, estatua-magia, naturaleza-sobrenaturaleza, muerte-vida, unidos en conflicto permanente en la cultura humana.**

Si conseguimos desligar, como Oteiza, nuestro pensamiento y nuestra alma de nuestro cuerpo, salvaremos la distancia entre la sustancia y el accidente aristotélicos; atraparemos los hilos invisibles que sustentan nuestra *sombra espiritual*, nuestra *mágica presencia sobrenatural*, y podremos alojarla en algo tan “eterno” como una piedra, cuando no proyectarla hacia un paraíso espiritual del que la naturaleza es *sombra*, reflejo caduco de un Cielo, un Nirvana, etc. Participaremos del devenir universal de la materia, de la perfección e inmortalidad del dios de los teósofos, que tiene mucho que ver, por

*es cosa general la antipatía de los “nativos” hacia los ingleses. Quieren a toda costa una completa independencia, aun cuando hayan de perecer. Los ingleses, mientras pueden, van soltando cabo, pero no le cortan: pienso que tienen razón. Cuanto más viajo por el Extranjero temo, más que en Ginebra, (de la que soy en el fondo muy partidario), que muchos católicos liberales y, especialmente, mis cofrades los “Misiólogos”, no cometan un grave error al admitir, contra toda biología, la igualdad de las razas. Universalismo no es democracia (=igualitarismo).*

105 Aguilera Cerni, V., op. cit., pág. 131.



abandonó esta línea de investigación. Dos años más tarde se enorgullecería al obtener, directamente imágenes únicas en positivo, renunciando a su reproducción. Entendería perfectamente que Niépce llamara heliografía (*helios*, “sol”, y *grafía*, “escritura” o “dibujo”) a este nuevo procedimiento, distinguiendo entre heliogramas, reproducciones de grabados ya existentes, y “puntos de vista” o imágenes del natural captadas directamente por la cámara, como la célebre “Vista desde la ventana en Le Gras” (Fig. 61), tenida por la primera fotografía creada por él en 1826, antes de que Roland Barthes, en su libro titulado *La cámara lúcida* (Paidós, Barcelona, 1989), mostrase una imagen posterior con un pie de foto del autor: “La primera fotografía”.<sup>222</sup>

Se generó un arte nuevo, en el que ya no se interpretaba la realidad desde la subjetividad del pintor, sino que era la propia y mutante luz la que producía sombras fijas de la realidad, constituyendo el encuadre (el corte de la misma) y la elección del punto de vista, las principales prerrogativas del fotógrafo. Con el tiempo y la asistencia de la informática, el fotógrafo adquiriría el mismo nivel de interpretación en la representación de la naturaleza que el pintor, pudiendo alterar la imagen fotográfica con toda suerte de recursos tecnológicos.

Antes de irrumpir en el terreno de la fotografía artística, nuestro captador de sombras querría acuñar un propio código deontológico, advertido, por eminencias como Susan Sontag, de que “La humanidad sigue irremisiblemente aprisionada en la caverna platónica, siempre regodeándose —

costumbre ancestral— en meras imágenes de la verdad”,<sup>223</sup> pero sabría por ella que no es lo mismo educarse por imágenes fotográficas que por otras más antiguas, artesanales. Desde 1839 hasta la fecha se ha fotografiado casi todo: “Esta avidez misma de la mirada fotográfica cambia los términos del confinamiento en la caverna, nuestro mundo”.<sup>224</sup>

La discriminación visual del entorno constituye una gramática y conlleva una ética de la visión. Y siendo el acto de fotografiar un “simulacro de posesión” (para Sontag, coleccionar fotografías es coleccionar el mundo), no querría convertirse en otro esclavo de Platón enajenado por las sombras, a sabiendas de que “La omnipresencia de las fotografías ejerce un efecto incalculable en nuestra sensibilidad ética. Al poblar este mundo ya abarrotado con su duplicado en imágenes, la fotografía nos persuade de que el mundo es más accesible de lo que en verdad es”.<sup>225</sup>

Pero contrario al desánimo, se instruiría entonces en la magia fotográfica, no sucumbiendo a la técnica, sino superándola, y sin caer en la tentación pseudodemiúrgica de la duplicación gratuita, la creación de sombras fotográficas que le sustituyeran la vida y la experiencia por meros reflejos o espejismos.

Encontraría un buen maestro para ello en André Kertész, una de las personalidades más relevantes de la historia de la fotografía, que no llegó a vivir el cambio de milenio, abandonando el primero en 1985. Conocido sobre todo como el creador de las distorsiones, Kertész establecía representaciones metamórficas de cuerpos y objetos que rompen la ilusión realista de la figura.

Vació la imagen de elementos reiterativos, utilizando de forma alusiva la ausencia como forma de representación. Jugaba especialmente con las “[...] sombras, a veces presentes

222 Era una instantánea, un tanto desenfocada, de una mesa montada para una comida, fechada por Niépce en 1822, y que se conserva en el Museo Nicéphore Niepce. Para la obtención de la fotografía mencionada anteriormente, realizada diez años más tarde, necesitó ocho horas de tiempo de exposición de la placa a la luz. Utilizó una plancha de peltre recubierta de betún de Judea, que expuso a la luz. La imagen resultaba invisible en primera instancia; las partes del barniz que afectadas por la luz se volvían insolubles. Después de la exposición la placa era bañada en un disolvente de aceite esencial de lavanda y de aceite de petróleo blanco, disgregándose las partes de barniz no habían sido afectadas por la luz. Se lavaba luego con agua, pudiendo apreciarse la imagen compuesta por la capa de betún para los claros y las sombras por la superficie de la placa plateada.

223 Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981, p. 13.

224 Sontag, S., op.cit.

225 Sontag, S., ibídem, pág. 34.

cierto, con el del “brujo” que amalgamara alquímicamente, aun en clave científica, los binomios espacio-tiempo y materia-energía mediante la fórmula mágica  $E = m c^2$ .

La controvertida teoría de la relatividad de Albert Einstein no es más ilegible en la actualidad para los “no iniciados” que la magia presencial de Alberto, la de Oteiza y, ni qué decir tiene, la de Duchamp.

Al último debemos la “teoría de la relatividad artística”. Sus *objetos encontrados* (“*ready-mades*”) elevan el cinismo a categoría estética, mediante sublimación del principio del azar dadaísta, tal y como observaremos más adelante.

El “alma” de los objetos de Duchamp, el halo mágico que hace que un portabotellas o un urinario sean mucho más que un portabotellas o un urinario, y lleguen a exponerse en insignes museos, es la más sublime *sombra* inventada por el hombre para escapar de la cárcel matérica a la que no se resigna, pero también la *presencia mágica* más patética, pues el tiempo ha demostrado que la magia de Duchamp ha sumido al arte en un vacío conceptual; una relatividad que supone para los estetas transcendentales actuales tanto desafío como el “eslabón perdido” que sumió a la humanidad en la bestialidad carente de *sombra mágica*.

Rotas las reglas que durante siglos rigieran el arte escultórico, derogados los cánones, agotadas las corrientes vanguardistas, los *ready-mades* recuerdan a los artistas enfrascados en el “arte por el arte” que el excesivo culto a la forma, el afán decorativo, pueden disecar las obras y convertirlas en objetos carentes de magia.

Ya hemos diferenciado anteriormente la belleza derivada del esmero en la ejecución de un útil atendiendo tanto a su funcionalidad como al gusto por el acabado, propio del hombre, de la pura decoración o adorno “epidérmico” del objeto. En este sentido, *ready-mades* como la ‘Rueda de bicicleta’ de Duchamp, a la que nos referimos en el segundo capítulo, redescubrieron para el colectivo humano la armonía que atiende a la primera vertiente estética. Todos los aspectos formales de dicha *Rueda* demuestran que lo funcional y lo bello son un “cuerpo y un alma” que dialogan en armonía. La simplicidad derivada de la economía de esfuerzo mecánico, material empleado o gastos de producción, es correspondida con la simplicidad estética, la belleza de un diseño en el que delgadas varillas o radios reparten tensión física y “espiritual” a lo largo de una circunferencia mágica, un aro que expresa la perfección geométrica de nuestro cosmos.

Ahora bien, siendo rigurosos hemos de distinguir toda la literatura que podemos realizar, no ya en torno a esta *Rueda*, sino a cualquier otro objeto o ser a través del que queramos volar hacia el Ser del aforismo que dedicáramos a Blavatsky, del auténtico sentido que tiene, o mejor dicho tuvo, este objeto.

Nuestro análisis carecería de valor si obviáramos la intencionalidad del “brujo” Duchamp al presentar, descontextualizada, esta *Rueda* que, sin diferir formalmente de multitud de otras fabricadas en su misma serie o resto de la industria del sector, ha pasado a formar parte del tesoro del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

únicamente como proyección de objetos y figuras que no tienen otra forma de presencia en la imagen, tal y como aseveró José Jiménez en su artículo "El fotógrafo de las sombras" en 2010.<sup>226</sup>

Nuestro indagador de sombras encontraría así, en el nivel profundo del arte fotográfico, un ámbito extraordinario, tanto para su implicación natural y social como para la interrogación metafísica.

Quizá visitase a Asunción Goikoetxea para admirar de cerca sus formulaciones de magia umbrátil sobre papel heliográfico, tal y como las describe Javier Maderuelo:

*El sol origina la vida e ilumina las formas, su luz impresiona las placas fotográficas y vela los colores. Velar y revelar, ésta es la acción que realiza Asunción Goikoetxea (Pamplona, 1962), quien colocando velos sobre superficies previamente emulsionadas hace revelar la incidencia que la luz provoca en ellas. Se puede decir que pinta con luz aplicando el color directamente sobre el cuadro, aunque lo haga sin el intermedio de la materia viscosa del pigmento. La luz graba en la sustancia química el efecto de su paso. Así consigue Goikoetxea unas gradaciones de matices que se revelan como formas delicuescentes, como sombras amorfas de cuerpos que ya no están. Son las sombras de la luz.*<sup>227</sup>

O puede que acudiera a exposiciones como la que el Círculo de Bellas Artes de Madrid dedicó, en noviembre del mismo año 1997, al fotógrafo Tony Catany. En ella reconocería el legado de las viejas fórmulas umbráticas que ya utilizara Henry Fox en 1835<sup>228</sup> (Fig. 62).

**Aquellos calotipos, o "dibujos fotogénicos", heredados por Catany para iniciarse en la fotografía, desde la referencia a su etapa primitiva cuando, según José Luis Gallero, "ésta era apenas un balbuceo surgido a la sombra de la tradición pictórica" eran, para el mismo autor, las primeras manifestaciones de una obsesión por la pintura que, ya desaparecido Catany, aún permanece viva en su obra, cuya devoción por los géneros clásicos como la naturaleza muerta o el retrato, resulta proverbial.**

**Cuando Catany comentaba su impresión de haber cerrado un ciclo que comenzara hacía treinta años, Gallero identificaba la síntesis de primitivismo y contemporaneidad, lograda en este periplo por el artista mallorquín, con lo que en nuestra época se conoce como 'posmodernidad', "que muy probablemente cierra un círculo en la evolución de ese instante del arte que va desde las pinturas policromas del paleolítico al fervor vanguardista del siglo xx, y desde la huella de una mano en la oscura pared de una cueva, a la huella de una mirada en el interior de la cámara oscura".**<sup>229</sup>



62.  
Henry Fox Talbot,  
Imagen calotípica de  
una hoja de árbol,  
cuatro años antes de la  
invención  
del daguerrotipo.

226 Jiménez, José, "El fotógrafo de las sombras", ABC Cultural, Arte pág. 28, 9-10-2010. El autor concluye el artículo diciendo que mientras la fotografía se ha acabado convirtiendo, como le pasó antes a la pintura hasta el siglo XIX, en un elemento cada vez más dócil, al servicio del espectáculo, la moda y el glamour, las imágenes introspectivas de Kertész nos la devuelven como vía de conocimiento, como una forma de protesta silenciosa ante el ruido banal de la sociedad de masas; "como una mirada melancólica que encuentra en las sombras y en las ausencias el reflejo de la soledad del yo, perdido en una multitud que lo ignora y acecha".

227 Maderuelo, Javier, "Las sombras tamizadas de la luz", El País, (Babelia, p. 22), 15-3-1997. Comentario a la exposición de Asunción Goikoetxea en la galería madrileña Carmen de la Guerra.

228 El procedimiento de Fox se basaba en la sensibilidad a la luz del nitrato de plata. Una vez impregnado el papel, se colocaban algunos objetos encima de él (hojas de árboles, encajes, etc.) y se exponía a la luz solar. La imagen que se formaba se fijaba (para evitar su posterior ennegrecimiento por acción de la luz) sumergiendo el papel en una solución de sal común que disolvía las sales de plata residuales que no habían sido afectadas por la luz. Utilizando una cámara oscura, se requería largo tiempo de exposición (más de diez minutos) para la obtención de unas imágenes muy tenues que se presentaban en negativo. La parte del papel cubierta por el objeto, que aparece bajo la forma de silueta, permanece clara, mientras que el resto ennegrece.

229 Gallero, José Luis, "Toni Catany / Sombra de pintura", ABC (suplemento ABC de las Artes, p. 23), 21-11-1997. En sus comentarios a la exposición del Círculo de Bellas Artes, cuyas imágenes pertenecen al quinto libro de fotografía de Catany (galardonado con el European Publisher Award), el autor recuerda que el rudimentario procedimiento de Fox Talbot ya fue aplicado indirectamente por pintores como Man Ray y Moholy-Nagy, en el marco de este proceso de síntesis que, en el caso de este artista mallorquín, culminaba tras la plasmación de un "instante indefinido", frente al "instante decisivo" que pretendiera reflejar en su día Henri Cartier-Bresson, de quien Liz Jobey decía que fueron "Los pueblos del sur del Mediterráneo, en los que el sol proyectaba largas sombras angulares en las calles y reducía las figuras ocasionales a meras siluetas, [los que] le proporcionaban los mismos juegos de líneas y volúmenes que habrían podido darle la pintura o el carbón".

Refiriéndose a este *ready-made*, el autor escribió: "Esta máquina no tiene otra intención que la de desembarazarse de la apariencia de la obra de arte".<sup>106</sup>

En nuestro discurso, las palabras de Duchamp equivalen a decir que este objeto quiere denunciar lo epidérmico del arte por el arte, el culto al cuerpo en vez de al alma, pretendiendo con su ironía o cinismo estético que el concepto en las obras prime sobre la forma, que no importe el significante sino el significado. Es decir: la magia representativa no puede relegarse al gusto decorativo, ni tan siquiera al funcional-estético enunciado previamente.

¿Qué sentido tiene entonces que la *Rueda de bicicleta* esté ahora expuesta en un museo? Absolutamente ninguno que tenga que ver con la intención "declarada" de Duchamp (también cabe pensar que no desvelase todas). Simplemente ocurre que, aunque el objeto del francés renegaba de la fetichización del arte, había sido presentado como objeto mágico-simbólico desligado de su función de útil. Nada más lógico, para los descendientes de las culturas mágicas paleolíticas, que fetichizar un "antifetiches" tan significativo en un momento histórico en el que el mundo estaba pendiente del esnobismo estético y del "más raro todavía".

**Duchamp no era, en modo alguno, un impostor; pero de este pensador el público general no recogió más que lo anecdótico, convirtiendo en epidérmico lo anímico y viceversa. La idea de Duchamp era que nada vale; pero iniciados y no iniciados la interpretaron como "todo vale, si vale esto".**

**A partir de este momento, y habiendo seguido el proceso extrapolado desde el Paleolítico, resulta perfectamente comprensible que el redescubridor de la sombra espiritual del objeto, de las presencias invisibles, anunciara públicamente en 1925 que abandonaba el mundo del arte para dedicarse en exclusiva al ajedrez; mientras, su objeto fetichizado se erigía en obra de arte ante un público general que aún no sale de su asombro, y un colectivo más iniciado en la magia representativa, que aún está midiendo el alcance del legado "físico y espiritual" del francés.**

106 Cirlot, Lourdes, *Las claves del Dadaísmo*, primera edición, Planeta, Madrid, 1990, pág. 13.

Entresacado de un pie de ilustración realizado, como todos los de este libro, por Juan-Ramón Triadó, en el que este autor subraya que la *Rueda*: "... Era una fantasía. No la llamaba de ningún modo. Quería poner fin al deseo de crear obras de arte. Con este ready-made Duchamp se anticipó a la consecución del movimiento real de la escultura cinética de los años 60, pero con la diferencia de su intencionalidad: denominó antiartísticas a todo este tipo de realizaciones, conectando con el espíritu del arte povera de los años 70."

En su reflexión sobre el acto por el cual el no arte se convierte en arte, con la descontextualización del objeto hasta la adquisición del mismo de rango artístico, resultan aún más esclarecedores Joan Sureda y Ana M<sup>a</sup> Guasch:

*La elección de estos objetos nunca supuso para Duchamp deleite estético; la elección se basa en una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o de mal gusto. El ready made es pues un objeto anónimo, vulgar, que adquiere la categoría de arte única y exclusivamente por la voluntad caprichosa del artista, por su gesto gratuito. De ahí que el ready made, más que representar un nuevo concepto de obra en sentido estrictamente plástico, esté encaminado a destruir otro. [...]*

Sureda, J. / Guasch, Ana M<sup>a</sup>, *La trama de lo moderno*, "Arte y estética", Madrid, Akal, 1987 (el texto refleja, en paráfrasis, el pensamiento directo del francés al respecto).



63.

Recorte de prensa (El País) con *sombras* conspiradoras de obispos tras el pontífice blanco Benedicto XVI. Febrero de 2013.



**El Papa renuncia para limpiar el Vaticano**

Benedicto XVI abandona ante su incapacidad para seguir luchando contra los 'cuervos' y para dejar paso a un pontífice con fuerza para cortar los escándalos



64.

Portada del suplemento "Ideas" (El País). Silueta del Papa Francisco I.

También la cámara "mira", o se la puede presentar como el Dios que, por registrar la imagen de una persona, la crea o la posee. Puede hacerlo, incluso, una fotografía autorretratándose, como en el caso de Rosella Belluci, desnuda frente a su cámara montada en el trípode proyectando *sombra* sobre su piel en el mismo instante en el que se disparó, automáticamente, su espléndido 'Autorretrato 1'; luego impreso en gelatina (1980). Belluci seguía la estela umbrátil de legiones de fotógrafos anteriores como Umbo ('Autorretrato', 1930) o Lee Friedlander ('Autorretrato', 2007), que presentaron ya sobre sus cuerpos las *sombras* arrojadas por sus cámaras en el instante en que, con el registro de su efímera presencia, ganaban permanencia icónica; cuando no fotografiaron directamente sus *sombras* como hicieran magistralmente André Kertész ('Autorretrato', 1927), el propio Friedlander (1934) o Ansel Adams ('Autorretrato', 1958).

También las cámaras de los fotoperiodistas serían los ojos que todo lo ven, que todo lo testimonian y defienden o denuncian en la sociedad moderna; serían ojos públicos al servicio del colectivo humano que cazarían instantes significativos, *sombras* como las que murmuraban a la espalda del Papa Benedicto XVI, poco antes de que éste dimitiera desbordado por la corrupción que le cercaba en el Vaticano en 2013. En un ejemplar del 13 de febrero del diario *El País* de aquel año (Fig. 63), leería el titular "El Papa renuncia para limpiar el Vaticano", acompañado por el subtítulo "Benedicto XVI abandona ante su incapacidad para seguir luchando contra los 'cuervos' y para dejar paso a un pontífice con fuerza para cortar los escándalos". Toda la información de la lucha interna por el poder de los altos prelados católicos, que había producido un "ambiente irrespirable" en el bastión del catolicismo, ampliada en el artículo, quedaba perfectamente resumida con la fotografía que lo ilustraba en la que dos negras *sombras*, dos obispos al contraluz fotografiados por Alessandra Benedetti (agencia Corbis) conspiraban tras el asediado y aislado pontífice blanco.<sup>230</sup>

Dos años más tarde, el mismo diario publicaba una *sombra* del nuevo Papa con distintas connotaciones. Se trataba de una silueta negra del proclamado Francisco I, esta vez con fondo blanco absoluto; *sombra* enigmática pero no culpable, sobre luz de papel radiante que daba cuenta de su capacidad y fuerza para enfrentarse no sólo a la podredumbre interna, sino a cualquier desafío exterior más allá de las fronteras vaticanas (Fig. 64). El rótulo "El Papa como contrapoder", sobreimpreso en el umbrátil retrato, explicaba por qué frente al poderenguante del papa en blanco anterior, el contrapoder que ejercía su sucesor se expresaba mejor con el enigmático negro que, por más, sumía al Papa Francisco

230 Ordaz, Pablo, "El Papa renuncia para limpiar el Vaticano. El fin de un papado. La lucha por el poder", *El País*, 13 de febrero de 2013, p. 2. Fotografía de Alessandra Benedetti (Corbis).

El 8 de septiembre de 2013, en otro ejemplar del mismo diario, en el artículo "Los cuervos devoran a Bertone" (pág. 7 de su sección Internacional) sobre la influyente red de intereses que, en el seno de la Iglesia Católica, capitaneaba el cardenal Tarsicio Bertone, Pablo Ordaz comentó que el gobierno de aquel cardenal salesiano "[...] pasaría a la historia por los escándalos de pederastia, las acusaciones de corrupción en el Instituto para las Obras de Religión (IOR) y las encarnizadas disputas entre los distintos grupos de poder en el Vaticano. Más que un hombre fiel a la sombra de Joseph Ratzinger [Benedicto XVI], el cardenal Bertone era ya para muchos el hombre que ensombreció (sic) a Ratzinger, el que lo aisló en el departamento pontificio, el que dilapidó sus deseos de reforma".

Cinco meses más tarde, el 8 de febrero de 2014, el mismo periodista informaba que el Vaticano pedía que no se le metiera prisa al nuevo Papa para acometer reformas como aquella a que tanto obligaba un informe de la ONU sobre multitud de casos de pederastia del clero católico:

*Aunque sin referirse directamente al informe de la ONU sobre la pederastia en la Iglesia, el anterior secretario de Estado del Vaticano, cardenal Tarcisio Bertone, reconoció ayer a una televisión italiana que en los últimos decenios la labor de la Iglesia se ha llenado de "sombras" por culpa de comportamientos deplorables, pero que ya se ha puesto en marcha un proceso de "limpieza" y de "reorganización administrativa" para reformar la curia. Eso sí, Bertone aboga por ir con tranquilidad: "Hace falta tener paciencia y no meterle prisa al Papa"* (*El País*, "Sociedad", 8-2-2014, pág. 37).

El resto del mundo sí que le pedía celeridad al nuevo Papa para hacer frente a esas "sombras" y erradicar la abominable pederastia de su clero, mientras se iban acumulando sentencias judiciales condenatorias.

La explicación de cómo la magia paleolítica cayó en desgracia poco tiempo después, precisamente a partir de ser redescubierta, hay que buscarla en una diferencia esencial entre los *objetos encontrados*, posteriormente fetichizados, y los fetiches de antaño, cuya elaboración formaba parte del ritual mágico, si es que no constituía lo fundamental en el mismo.

En el Paleolítico sólo los brujos tenían acceso a los santuarios, o bien los jóvenes a iniciar custodiados por ellos, y sólo accedía por tanto a la *magia presencial* una élite instruida no ya en el arte del conjuro, sino en el de la ritualizada elaboración del bisonte, la *huela mágica* de una mano, etc.

Las teorías acerca de si para nuestros antepasados el nivel de realismo y la perfección formal de una obra eran mayor garantía de la eficacia mágica, chocan con la realidad de que los mismos brujos ejecutaran más esquemáticamente la figura humana que la animal; pero pueden a su vez dar explicación a la tosquedad con que, frente a espléndidas representaciones animales, fueron realizadas figurillas como las venus esteatopígeas: bien eran de intención más "casera", decorativa, o bien formaron parte de la iniciación a la magia representativa, en la que la elaboración del objeto era tan importante como el rito que pudiera realizarse en torno al mismo una vez ejecutado. ¿Por qué íbamos a encontrar sólo los objetos esmerados y no también los ensayos que permitieron alcanzar la maestría técnica?

Quizá las figuras humanas femeninas fueran los motivos que los aspirantes a brujo habían de tallar, naciendo con estas "madres" esteatopígeas al mundo de las *presencias mágicas*.

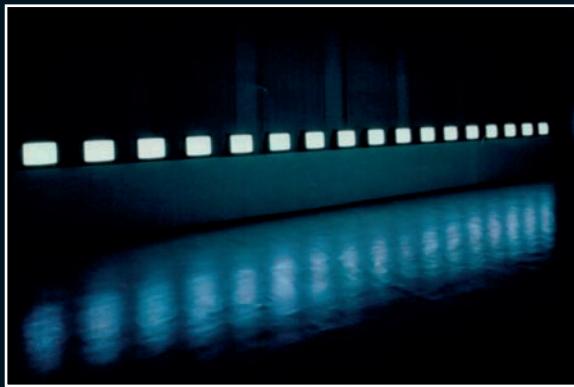
Sea como fuere, y dado que no podríamos pasar de la pura especulación al respecto, lo cierto es que desde que el ser humano utilizara la magia representativa, la elaboración de las imágenes de culto ha sido siempre resuelta por los brujos-artistas más admirados en función, entre otros parámetros, de su elevada perfección técnica. Así ha sido a lo largo de la historia, sin que un artista que haya realizado alguna obra que su sociedad dignificara, e incluso idolatrara, pudiera haber completado su iniciación en dos días, con la ocurrencia de aprovechar algo realizado por otros.

Fray Angélico o Miguel Ángel, por poner ejemplos, son artistas que elaboran imágenes ante las que se describen ritos importantes (misas, etc.) conectados con la divinidad, en base a que su perfección técnica es más acorde con la perfección divina que la vulgar ejecución de oficiales o aprendices, para los que estarían reservados trabajos de apoyo a sus maestros u obras simplemente decorativas o destinadas a santuarios menos importantes que San Pedro del Vaticano.

Las "capillas sixtinas" de todas las épocas siempre han sido gobernadas por sumos sacerdotes, e impregnadas de magia por los mismos o por otros especializados en *magia presencial*.

Es en nuestra época cuando se acaba dicho privilegio, reservado anteriormente a los grandes maestros de la plástica que figuran en nuestros libros de historia del arte.

En los siglos en los que el arte se libra del mayor número de servilismos, cuando el arte por el arte encuentra justificación en el juego estético puro, la belleza o la expresividad, casi elevadas a categoría de religiones, terminan por destinarse a cualquier persona que tenga



65. David Lamela, 'Situación de tiempo', instalación audiovisual, Colección MACBA Consorcio Museu de'Art Contemporani de Barcelona. 2009.

en un halo de misterio acorde con las expectativas que levantaban sus primeras actuaciones.<sup>231</sup>

En la llamada "Era de la Imagen", en la que la *sombra se conjuraba sin mayor problema en los medios de comunicación, nuestro personaje habitaría ya una caverna-piso o caverna-chalet del siglo xx, en la que vería aparecer de forma luminosa, aunque fragmentada, el mundo a través de otra ventana mágica instalada en cada hogar: la televisión. Frente al espejismo en el que ésta sumiría a la sociedad, a los excesos de tiempo secuestrado por la misma, en este salto de milenio también vería a artistas como David Lamela acometiendo instalaciones audiovisuales como la que*

bajo el título 'Situación de tiempo' aportó a la exposición "Tiempo como materia" en el MACBA en 2009 (Figura 65). En ella, La sala configurada por Lamela se convertía en una caverna en la que una ringlera de televisores encendidos, con luz pero sin imágenes, permanecían mudos y vacíos de contenido. Toda esta "caverna" quedaba vacía, en tanto que la luz que emitían en ella estos aparatos era, simplemente, ausencia de imágenes televisivas. Era una caverna de Platón sin sombras de estatuas, tiempo contenido, tal como refería Efi Cubero:

*No hay espejos aquí; el tiempo, intransitivo e inestable, nos invita a seguir una monotonía, efímero y fugaz, continuado. El tiempo y la materia, la materia del tiempo; "Tiempo como Materia" de infinito y la perplejidad de la mirada que se pierde en rectángulos, como viscosa red que nos absorbe sin tregua ni respiro. Un paso más allá y el tiempo es ido, el futuro es pasado, sobre cada pisada, sobre cada elemento repetido como una muestra de lo que aspiramos (los sueños al final desaparecen, como las emociones) queda sólo lo neutro, la inmensa soledad que albergará la ausencia; el murmullo del eco que guardó nuestra voz; la sensación de frío de un rumor impostado. La superficie plana dispone las pantallas en las repeticiones, cuyo sentido se nos hurta adrede, un espejo invertido que nunca nos refleja proyecta nuestro yo más vulnerable, detrás de cada vidrio nada aguarda, o acaso esta propuesta nos enfrente al progreso y nos congrege en una reflexión de tinte irónico: No hay nada tras el tótem frente al cual tanta gente permanece embozada. No nos queda siquiera ni el consuelo de Alicia de atravesar el tiempo que nos desasosiega, un muro de cristal se cierra en banda, ni una rendija como escapatoria.*<sup>232</sup>

Pero procuraría mantener el pulso con lo real, el contacto directo con el mundo exterior, como aquellos esclavos de Platón, para no tomar por realidades las sombras, pues recordaría tanto el Mito de la Caverna como las advertencias de Braudillard, por las que hasta el dolor ajeno, o la guerra perpétua (las guerras que pintaran Goya, Delacroix, Picasso, etc, son negros jirones de la misma *sombra colectiva*), pueden convertirse en espectáculo.<sup>233</sup>

231 Imagen publicada en El País, Ideas, pág. 1, 21-06-2015, añadiendo al rótulo un texto de llamada a los artículos dedicados al Papa Francisco en el interior del suplemento: "La encíclica de esta semana sobre el cambio climático prueba que Francisco cuenta con una agenda política propia que trasciende a los asuntos de la fe".

232 Cubero, Efi, "Situaciones", Revistart, año 15, 2009, pág. 6.

233 En este sentido, las consideraciones de Braudillard acerca de la emisión, por el canal televisivo Arte, de un programa monográfico dedicado al horror de Sarajevo, son una lección moral nada desdeñable. La "espectralidad de la guerra" que "disfrutaron" sin riesgos los televidentes, el cinismo de los países europeos ante la hecatombe, la realidad "real" de esa aberración que se ha dado en llamar "limpieza étnica", de la que es cómplice, por omisión, la "auténtica Europa, que se realiza poco a poco en la sombra de los Parlamentos" (op. cit., p. 184), y el espectáculo, en fin, que todo ello supuso bajo la directriz de la ley de máxima audiencia, requiere, como tantas otras *sombras* televisivas, urgente reflexión. Una lectura recomendable a dos años del final del milenio, al respecto, hubiera sido el ensayo Sartori, Giovanni, *Homo videns*, Traducc. De Ana Díaz Soler, Taurus, Madrid, 1998, 152 páginas, con el que este catedrático emérito de la Univesidad de Columbia quiso advertir de que la televisión, tal y como se estaba ofreciendo en los países industrializados, estaba empobreciendo al ciudadano. Sartori avisaba ya de que la realidad, vista a través de la pequeña pantalla, hacía que el acto de ver sustituyera al de discurrir.

el arrojo de decir un día que es artista, montando al día siguiente una rueda de bicicleta como la de Duchamp sobre un taburete.

Al entender el mensaje de Duchamp como "todo vale en el arte" en vez de "este arte no vale" se mancilla el ideal revolucionario. Cuando lo importante es el mero juego formal, la originalidad consiste en "saber repetir en el momento oportuno", como ironizara Unamuno.

La humanidad siempre ha estado haciéndose las mismas preguntas desde distintos lenguajes, valorando éstos como vehículos mágicos transmisores del pensamiento transcendente, hasta que en un momento determinado lo importante pasa a ser la originalidad (legible o no) de los lenguajes, y no la rotundidad de los contenidos.

Insultan a Duchamp quienes tal derrotero siguen, tomando como referente lo epidérmico de las obras de quien para colmo fuera uno de los grandes conceptualistas del arte, frente a la banal carrera de creación de estilos que llega a tener lugar en su época; pero el promotor de los *ready-mades* no podría sorprenderse de sus consecuencias, tanto de las positivas como de las negativas, planteando el problema de la validez artística desde la eficacia mágica.

Los objetos de Duchamp carecen de aspectos que la magia representativa paleolítica nunca obvió. Un *objeto encontrado* no ha nacido de forma mágica, convirtiendo la creación del mismo en un acontecimiento significativo. Se eliminaba en ellos el rito por el cual el hombre emula al Ser o al Creador y se convierte en un hacedor de formas a las que su magia insufla luego vida.

A los objetos de Duchamp la vida se la confiere un "brujo" diferente al creador de los mismos; un "intruso" en el proceso *mágico-presencial* por el que una materia amorfa cobra una apariencia digna de albergar vida espiritual, de igual manera que en la naturaleza los cuerpos vegetales o animales más evolucionados se corresponden con las especies más complejas. La antropomorfización de la divinidad antes aludida está en consonancia con este principio.

**Cuando el artificio cotidiano llega hasta la fetichización, se acaba la edad de los fetiches, y empieza la de los "pastiches"; fetiches sin alma, *sombras* carentes de significación transcendente; divertimentos de un juego por el juego, acorde a un arte por el arte abocado al cansancio y a la vaciedad. Las ideas ceden el terreno a las ocurrencias y se acaba el arte como actividad superior del ser humano. Pero este aparente camino sin salida hacia el que el arte parece quedar abocado, desde que una rueda de bicicleta puede figurar en un museo de rango, era una fiebre que había que pasar; no como una enfermedad, en modo alguno, sino como una catarsis en la que el reencuentro con la *magia presencial* paleolítica puede ser, sabiendo recoger lo inherente a lo humano y no lo propiamente primitivo, el eslabón perdido entre nuestra especie y el *homo* que habrá de escudriñar nuestra cultura, advirtiendo el alto grado de desarrollo intelectual con que nosotros, sus antepasados, contábamos en esta época tan remota. A falta de cualquier otra prueba, una vulgar rueda de bicicleta en un cuidadísimo y seguro "santuario", podría valerles a nuestros descendientes para atribuirnos el potencial mágico-simbólico que nos diagnosticarían en sus exploraciones.**

La gran paradoja consiste en que el mismo objeto, según se investiga, pueda también valer para detectar el grado más alto de estupidez



Intentaría recordarle al mundo la lección de Platón sobre lo real y lo aparente, como aleccionaría a los artistas sobre el relevante papel que habrían de jugar al respecto; pues entre sus “paraísos artificiales” y sus “infiernos recreativos” habrían de ejercitar el nivel de responsabilidad que la Humanidad arcaica delegaba en sus brujos, chamanes, sacerdotes, etc.

1.15 CINE UMBRÁTIL

Nuestro visionador de *sombras* podría disfrutar cualquier metarrealidad en las cavernas-salas de cine, siempre que su madurez como espectador no sucumbiera ante el espejismo del dinero, el poder, el sadismo, o cualquier otro plano de su lado oscuro (el cine es el subconsciente colectivo más seductor para el público mayoritario). Podría proyectar su *sombra personal* sobre la pantalla-muro platónico en la que se reflejase la *sombra colectiva*, en plausible terapia y diversión. Pero se preocuparía por el efecto que en otras mentes, quizá no tan experimentadas en el poder de la *sombra*, pudiera causar tan eficaz *magia umbrátil*.<sup>234</sup>

La corta, pero fecunda, historia del cine nos ofrece numerosos títulos relativos a la *sombra*: *La sombra de una duda* (*Shadow of a doubt*), USA, 1943, Alfred Hitchcock / *La sombra del águila* (*Shadow of the eagle*), GB, 1957, Sidney Salkow / *La sombra de un gigante* (*Cast a giant shadow*), USA, 1966, Melville Shavelson / *La sombra de los ángeles* (*Schatten der Engel*), Alemania-Suiza, 1975, Daniel Shchmidt. Son tantas las películas en cuyos títulos aparece la palabra “*sombra*”, que su compilación íntegra resultaría apabullante. Y teniendo en cuenta que todo el material filmado atiende, al fin y al cabo, a la dinámica de la imagen duplicada, nos limitaremos a recordar que al cine le debemos multitud de fórmulas magistrales de *magia umbrátil*, como aquellas con que se resuelven la redada de la policía y la aparición del asesino en *M* (Lang, 1931), la persecución detrás de la pantalla de cine en *Sabotaje* (Hitchcock, 1936 —versión inglesa—), el asesinato en la casa de la playa en *Retorno al pasado* (Tourneur, 1947), La escena final de la *sombra* del actor Fernando Fernán Gómez sobre la imagen de su mujer proyectada en la pantalla de cine en *Vida en sombras* (LLovet García, 1948), los espléndidos bailes de *sombras* de *Tango* (C. Saura, 1978), el encuentro de Bugsy con su amante detrás de la pantalla de cine en *Bugsy* (Lewison, 1991), la muerte final de José Luis Gómez en *Beltenebros* (P. Miró, 1991), la escena nocturna de los niños en su habitación al comienzo de *Hook* (S. Spielberg, 1992), o la aparición de la ingente nave extraterrestre en *Independence day* (R. Emmerich, 1996), típico producto norteamericano de tedioso carácter eufemístico, pero con atractivos efectos especiales entre los que sobresale, si no técnicamente, sí conceptualmente, el avance de una inmensa *sombra* sobre la superficie lunar, cubriendo la bandera estadounidense implantada en ella. Esta *hostilidad presencial* antecede a la visión de la misma *sombra* eclipsando el monumento a Abraham Lincoln, el Obelisco, el Capitolio, la Casa Blanca, la Estatua de la Libertad y a toda la ciudad de Nueva York, presagiando su inminente destrucción.

Ahora bien, el género en el que suelen darse las más esplendorosas *sombras* (también las más burdas) es el de terror o ficción, pues la *sombra* sigue siendo la *manifestación presencial* que con más elocuencia permite asomarse al misterio exterior (muerte, más allá, espíritus, monstruos, etc.) como al interior del hombre (*sombra* criminal, pesadillas, obsesiones, recuerdos, desdoblamientos de personalidad, etc.).

Baste recordar las clásicas películas del llamado “cine negro americano”, o las de terror que protagonizaron multitud de actores en torno a personajes míticos como el hombre lobo (su *sombra animal* se manifestaba con la *luz* de la luna, *ensombreciendo* su cuerpo, que se cubría de negro pelo, y su alma, que se criminalizaba); el monstruo de Frankenstein

234 La magia del cine, de la imagen en movimiento es, sin duda, la de mayor convocatoria en nuestro final de siglo. Se manifiesta no sólo en la gran pantalla colectiva, también en cada televisión doméstica, en cada aparato electrónico provisto de pantalla y software de vídeo, desde las llamadas tablets hasta los smartphones de las últimas generaciones. Su eficacia se constata en el hecho de que no sólo refleja la realidad, sino que a su vez la condiciona; pues las modas, conductas, prototipos de belleza, formas de lenguaje, modos de humor y cuantas *sombras* de doble filo, algunas perversas, se proyectan hacia la consciencia y la inconsciencia de la comunidad (mensajes subliminarios, ideologías ocultas, consumismo, etc), obtienen rápida respuesta sociológica.

humana de nuestra era; pero para analizar esta aparente contradicción hemos de recorrer aún un largo camino por la naturaleza exterior e interior del *homo sapiens*.

1.11 EL PRESENTIMIENTO OUROBÓRICO DEL PASADO

*De la prenoción de la naturaleza exterior, como límite del cuerpo físico, a la premeditación de la interior, como infinitud del cuerpo metafísico.*

Si llegáramos a la conclusión de que, salvando la progresión geométrica que ha tenido lugar en el ámbito tecnológico, así como la evolución del conocimiento empírico, seguimos practicando actividades mágicas análogas a las que cabe deducir de la sociedad paleolítica, habremos de aceptar que los brujos de antaño no eran tan “primitivos” como pensábamos, en cuanto a capacidad de albergar pensamiento transcendente y de moverse en el lenguaje simbólico se refiere. También, que nosotros no somos tan positivistas como cupiera esperar de los *homo sapiens* del segundo milenio, en una sociedad en la que la tecnocracia y la especialización científica abocan a la incultura del público mayoritario y la pobreza humanística de profesionales prestigiosos en campos muy específicos, respectivamente.

El mítico *Ouroboros*<sup>107</sup> de los antiguos gnósticos expresaría perfectamente la conexión con un pasado del que el presente se nutre para, describiendo ciclos análogos, asegurar el crecimiento de un dragón cuyo fuego interior sigue siendo el mismo que el del sol de los paleolíticos, o el de los egipcios; aquél que intentara robar Prometeo, o ante el que sucumbiera la vanidad de Ícaro.

El reencuentro con la magia paleolítica o, mejor dicho, la revisión del concepto que se tiene de la misma, es un hecho que puede observarse en nuestra época tanto en el plano escultórico como en el científico y filosófico.

El retorno de escultores como Arp a las fuentes y la *relación mágico-presencial* del hombre con la naturaleza, es un ejemplo de reinmersión humana en las *sombras* invisibles de un pasado no tan remoto como pretendíamos. Cuando Arp despliega su universo simbólico no faltan artistas, críticos, galeristas y demás iniciados en *magia escultórico-presencial* que califiquen su pensamiento de profundo y no de fetichista. Tampoco cuando “reinventa” al hombre devolviéndole al estado embrionario, germinal (*Torso*, 1931, o *Semilla gigante*, 1937), o cuando simplifica y depura los aspectos estético-culturales accesorios en sus formas que, según Jean-Louis Prat, “... parecen provenir del fondo de la memoria humana, asombrosa combinación hecha de configuración orgánica y fuerza arquitectónica”.<sup>108</sup>

107 El *Ouroboros*, dragón o serpiente que se muerde la cola, simboliza la regeneración y el proceso vital orientado hacia la eternidad; una visión de una naturaleza que, según Nietzsche en *El eterno retorno*, es capaz de renovarse a sí misma cíclica y constantemente.

Se le suele representar acompañado de la inscripción: *Hen to pan* (el uno, el todo).

Para más información puede verse: Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, 5ª edición, Labor S. A., Barcelona, 1982.

108 Prat, Jean-Louis, *op. cit.*, pág. 12.

(*sombra* humana hecha de remiendos de cadáver; conjuración demiúrgica de la vida desde la muerte, por medio del luminoso y vigoroso rayo); el Doctor Jeckyll (con su horrible *sombra*, Mister Hyde, comentado anteriormente) o Drácula (todo él era una *sombra viviente* alentada por la *luz* de la luna pero vulnerable a la solar), aristócrata que resume, a veces desde la elegancia de una buena producción, y otras desde la del ridículo en un género que castiga con crueldad las mediocridades, el deambular entre la vida y la muerte, la rebelión de Prometeo ante la mortalidad, que tanto puede castigarse con perpétuos picotazos de águila en el hígado, como con la necesidad de ser el que habrá de clavar eternamente los colmillos en la sangre ajena, para la propia subsistencia.

Concretamente en torno a éste último mito, **podemos observar excelentes ejemplos en los que queda patente la vigencia y eficacia, tanto estética como presencial, que posee la *sombra* para expresar lo inefable, así como su capacidad de adaptación para la supervivencia a cualquier código filosófico, estético, etc, directamente proporcional a su infinitud formal.**

Resulta proverbial la *sombra* de *Nosferatu*, el vampiro en la gran obra de F. W. Murnau,<sup>235</sup> avanzando reflejada en la pared blanca de una escalera, cuyos dedos se afilaban por el ángulo de incidencia de la luz, produciendo saltos y equilibrios malabares entre la realidad y la irrealidad, la vida y la muerte, la *presencia* física del personaje que reflejaba dicha *sombra*, y su pertenencia a la vez al mundo sobrenatural en el que era la *sombra* la que proyectaba al cuerpo, cuya sóla insinuación umbrátil aterrorizaba a un público que, a su vez, estaba y no estaba: su *presencia* física en el patio de butacas del cine, cedía ante la *presencia* imaginaria en una metarrealidad que posibilita tener miedo de

235 Murnau, F. W., *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*, 1922. El vampirismo, tema gótico por excelencia, llega al cine mudo alemán con la adaptación no acreditada de la novela de Bram Stoker, *Nosferatu, el vampiro*. El film, considerado la máxima expresión del género vampírico, narra la historia de misteriosas muertes en un pueblo, atribuidas a la peste negra pero que en realidad son causadas por el conde Orlock (interpretado por Max Schreck), quien impulsado por su sed de sangre sale de su castillo y recorre distancias en barco, para llegar a este lugar donde podrá conocer y poseer a una mujer cuyo retrato lo ha cautivado. El influjo que tiene sobre la joven mujer y su sentimiento hacia ella, tanto como los paisajes naturales y desolados, hacen que en *Nosferatu* se atisben rasgos del género romántico, cosa que también sucede en la literatura gótica. Caracterizan a esta película las grandes *sombras* que anteceden al demoníaco conde cuando se acerca a sus víctimas, siendo el instante más representativo la clásica escena en que este vampiro calvo, de orejas puntiagudas y dientes afilados entra silenciosamente al cuarto de su amada para morder su blanco cuello y beber su sangre, mientras, sin darse cuenta, es sorprendido fatalmente por el sol de la mañana. Es el triunfo de la Luz sobre la *sombra*. Un dato importante sobre la novela *Drácula* (1847-1912) de Bram Stoker, que Murnau llevó al cine, es que se trataba de la novela más vendida en el mundo. Su récord sólo era superado por la Biblia. Stoker estableció con ella una larga moda en la ficción de vampiros, y con ninguno de sus otros trabajos consiguió tal grado de popularidad. Justo es aquí reconocer, no obstante, que esta novela era ya *sombra* de otra anterior, escrita por Polidori tras exhaustivas lecturas con opio, la noche del 18 de junio de 1816, en la villa Diodati de Lord Byron a las afueras de Ginebra, inventando "historias de fantasmas". los dos autores "famosos" del cuarteto, Shelley (acompañada de su esposo) y el propio Byron, apenas sí escribieron un par de páginas. Los otros dos, Mary Wollstonecraft y John William Polidori, dieron vida a dos monstruos seductores y fascinantes, vampirizando en aquella velada la imaginación de sus famosos compañeros.

Aquella noche nació también el Frankenstein de Mary Shelley, fácil de encontrar en cualquier librería, al contrario de lo que ocurre con El vampiro de Polidori, secretario de Byron. En España es de celebrar, por ello, la edición de Norma en su colección "Verticales de bolsillo". En la introducción se destaca la importancia de un relato escrito casi ochenta años antes del *Drácula* de Bram Stoker, se repasan algunas de las influencias que la obra ejerció en las generaciones posteriores, y también algunas de las influencias que se pueden rastrear en el propio Polidori: Lo que no se menciona en esta introducción es que, apenas unos años después de editada con absoluto éxito la historia de Polidori en Europa, un compositor alemán decidió hacer de ese relato una ópera. '*Der Vampyr de Heinrich Marschner*' es la típica obra que se menciona como eslabón imprescindible, aunque menor, en todas las biografías de Wagner y en los ensayos sobre ópera alemana, en la cadena de grandes obras que va de '*La flauta mágica de Mozart*' hasta '*El anillo del nibelungo de Wagner*', pasando por el Freischütz de Weber. Para los especialistas es, no obstante, una gran obra rescatada con el tiempo. No sólo en el arte surgieron *sombras* de Drácula, también en la realidad; dos siglos antes de que Bram Stoker popularizara el tema con su *Drácula*, un vampiro croata llamado Jure Grando sembraba el terror entre los aldeanos de Istria, hasta el punto de que sus andanzas le dieron el título de "primer muerto viviente de Europa".

Una de las definiciones más sutiles de "cultura" es aquélla que dice que es lo que nos queda después de olvidar todo aquello que aprendimos. Cuando, prescindiendo de la acumulación de datos específicos, la *sombra* invisible de nuestro conocimiento se manifiesta desde el "*fondo de la memoria humana*" al que alude Prat (poniendo de ejemplo la escultura de Arp *Crecimiento*, 1938), nos encontramos con el hombre de Cromagnon o el de Neanderthal en un plano de igualdad insospechable para los albores del siglo XXI.

El sol que adoraban nuestros antepasados, y ante cuyas *sombras* realizaban conjuros de tránsito a lo invisible, es exactamente el mismo que brilla en el fondo de la memoria de Arp cuando en 1966, poco antes de morir en Basilea, publica *Sol Cercado* y *Días Deshojados*. Este conjunto de poemas, ensayos y recuerdos es una valiosa síntesis del pensamiento mágico de un escultor que no pertenece a una época concreta, siendo todas la suya. Su pensamiento, transmutado en *presencia mágico-escultórica*, prevalece como alma de sus obras, de igual manera que un menhir aún contiene en la actualidad el mismo o mayor potencial espiritual que la torre de una catedral gótica.

En su reveladora obra *Brujería, magia y oráculos entre los azande*<sup>109</sup> Evans-Pritchard asombró, en 1937, a la comunidad antropológica aseverando que los embrujos de los nilóticos<sup>110</sup> erraban al no poder demostrar la eficacia de la magia que vehiculaban; pero que, pese a la imposibilidad de evidenciarlas ontológicamente, sus convicciones "*mágico-presenciales*" se ajustaban verazmente a sus propios enunciados lógicos.

Mientras Popper y sus seguidores *objetivistas* insistieron, frente a la nueva teoría, en que la magia de los primitivos se limitaba al plano simbólico-expresivo, negando el carácter mediático (en lo que podemos ver el equivalente antropológico al "arte por el arte") autores como Peter Winch, adscribiéndose al discurso de Wittgenstein en *Observaciones a la Rama Dorada de Frazer*, cuestionaban la primacía del pensamiento científico occidental sobre el mágico-religioso de estas sociedades, en las que la magia representativa habría de traducir imágenes verbales y visuales en *sombras o presencias mágicas* no por invisibles menos reales.<sup>111</sup>

**La evolución del pensamiento antropológico y los más recientes postulados etnológicos han relegado la vía meramente epistemológica de Popper en favor de Winch. Ello viene a suponer el reconocimiento, casi oficial, de la sociedad actual hacia un pensamiento mágico-religioso de los pueblos primitivos, que está en clara consonancia con nuestras manifestaciones artísticas, filosóficas o religiosas** que, a la

109 Evans-Pritchard, E. E., *Brujería, magia y oráculos entre los azande*, Anagrama, Madrid, 1937.

La población *azande* o *zandé* se distribuye por la República Centroafricana, Sudán y Zaire. Este antropólogo británico, uno de los principales dirigentes de la escuela británica de antropología, se especializó en las sociedades africanas. Entre 1926 y 1936 vivió con los *zandé* de Africa Central y con los *nuer* de Bahr al-Abyad (Sudán). Al cabo de estos diez años formuló una teoría sobre la magia y la brujería que conmocionó el panorama antropológico del momento.

110 Pueblos que hablan las lenguas nilóticas de Kenya, el Sur de Sudán, Norte de Tanzania y Uganda.

111 Para más información, ver: Winch, Peter, *Comprender una sociedad primitiva*, Paidós, Barcelona, 1994, pp. 167.





66.  
F. W. Murnau,  
Fotograma  
de *Nosferatu*,  
1922.



67.  
Werner Herzog,  
Fotograma de *Nosferatu el vampiro*, 1979.



68.  
E. Elías Merhige,  
Fotograma de  
*La sombra del vampiro*, 2000.

una *sombra* proyectada (Fig. 66), en una pared que tampoco estaba en la sala, pues sólo era *sombra* de un decorado de estudio, y así hasta el infinito.

Víctor I. Stoichita aporta una interesante consideración sobre esta secuencia:

[...] el mensaje metapoético de la *sombra* es inequívoco: la *sombra* es una metáfora o, más exactamente, una hipérbole del “medium” clave del cine expresionista: el “primer plano”. De este modo, la *sombra* cuestiona la propia naturaleza de la creación fílmica y de sus mecanismos de fascinación.”

El *Nosferatu* de Murnau, de 1922, es probablemente la película donde este tipo de reto se impone con más fuerza. La función de la *sombra* es más sutil. La célebre silueta que se dispone a subir la escalera, ¿es el propio vampiro, o es su *sombra*? Las deformaciones a las que se han sometido sus brazos y sus manos (y que siguen el mismo principio de distorsión ya practicado por Hoogstraeten o Gheyn) casi nos inducirían a pensar que la segunda solución es la buena. Pero tanto Murnau como el espectador sabe que, según una antigua tradición, los vampiros carecen de *sombra*. Así, nos queda una única respuesta posible, y ésta es del orden del metadiscurso: esta silueta es “el mismo” *Nosferatu*, “un pólipo con tentáculos, traslúcido, sin substancia, casi un fantasma”. Habita un universo subterráneo, hecho de puertas, pasillos, escaleras, un universo cuya estructura se ha comparado a la del inconsciente freudiano. En este sentido, **la función del director es efectivamente la de un “mostrador de sombras”. Él es quien visualiza los contenidos sombríos de la conciencia, y los narra según una estética que apunta a la analogía entre “sombra” e “imagen fílmica”**. La prueba de que esta lectura metaestética está cifrada en el relato la obtiene el espectador al final de la película, en el momento en que el primer rayo de sol sobre Bremen desintegra a *Nosferatu*, y sobre todo cuando la luz eléctrica inunda la sala de proyecciones y la pantalla queda en blanco.<sup>236</sup>

Fórmulas magistrales de magia umbrátil como la de Murnau, suelen revisarse con el tiempo y actualizarse icónicamente como en el caso de la réplica de W. Herzog, *Nosferatu, vampiro de la noche* (‘*Nosferatu, Phantom der Nacht*’, 1978), aunque esta *sombra-“remake”* resultase más discutible y se estrenara impregnada de polémica<sup>237</sup> (Fig. 67).

Como “huella” cinematográfica, más que “sombra”, cabe mencionar la película ‘La sombra del vampiro’ que llevó a cabo el director E. Elías Merhige en el último año del primer milenio, 2000, construyendo un relato entre verdades y leyendas sobre

el propio rodaje del *Nosferatu* de 1922, y esmerándose con la *sombra* del actor Willem Dafoe, que tuvo que soportar largas horas de caracterización para encarnar al actor Max Schreck, al que dirigió Murnau para representar al Conde Orlok de sus inefables escenas umbrátiles (Fig. 68).

Como ulterior revisión de la metáfora draculiana (y demostración de su vigencia), baste recordar la escena del *Drácula* de Francis Ford Coppola, en la que la *sombra* del vampiro actúa con independencia de sus movimientos corporales, reflejando su instinto asesino

<sup>236</sup> Stoichita, Víctor, *Breve historia de la sombra*, Ediciones Siruela, Madrid, 1999, pp. 156-157.

<sup>237</sup> El realizador cinematográfico alemán Werner Herzog compartió apartamento con el actor Klaus Kinski sin imaginar que años más tarde trabajarían en equipo. Su primer trabajo juntos fue en Aguirre, la cólera de Dios (1973), aunque el éxito les llegó con el *remake* de *Drácula*, ‘*Nosferatu el Vampiro*’ (1979). Hubo entre medias otras *sombras* cinematográficas del célebre vampiro de Murnau, como la versión del personaje que hiciera Tod Browning para los estudios Universal en 1931, basada en una adaptación teatral estrenada con gran éxito en Broadway, en octubre de 1927, y protagonizada por el actor rumano Bela Lugosi, dos años después del estreno de ‘*Nosferatu*’; sin embargo, las ramplonas escenas en las que la *presencia* del vampiro es anunciada por su *sombra*, no aportan gran cosa a nuestro discurso.

vista está, no han supuesto freno en modo alguno para nuestro desarrollo tecnológico; ni aún hoy en día las definimos como incompatibles con la verdad científica. Simplemente atendemos por separado los dogmas de nuestras religiones, utopías filosóficas o axiomas estéticos, de los postulados científicos sobre los que se asienta nuestro desarrollo. Cuando advertimos el peligro de incurrir en contradicciones entre nuestro pensamiento mágico y el propiamente positivista, convertimos en cuestiones de fe convicciones que, sin poder demostrarse, son admitidas como verdades innegables, o admitimos la validez de teorías hoy no verificables, como la de la relatividad de Einstein; dejando para un futuro más clarividente o de mayor capacidad de demostración científica la constatación de “realidades”, *sombras* o *presencias* mágicas o empíricas, a las que el hombre no quiere renunciar en su deseo de alcanzar lo transcendente.

Quizá no exista Dios, pero la mayor parte de la humanidad no quiere ni plantearse. Quizá perder el tiempo tallando, cual Creador, una piedra hasta llamarla escultura, sea un esfuerzo inútil más de los muchos que llevamos realizando desde la prehistoria. Quizá el espacio y el tiempo, la masa y la energía no puedan sino atenderse desde lo lineal, quedando la tridimensionalidad de nuestro mundo y nuestros cuerpos como los únicos “hábitats” físicos externos e internos que ocupemos jamás. Pero entre estos “quizás” es cómo transcurre la vida del ser humano desde que así hemos decidido llamarnos, entre lo intuitivo-mágico y lo racional-científico.

Esta tesis, obviamente, no va a solucionar la cuestión, pero sí plantea el análisis del pensamiento mágico propio del *homo*, tanto el más ancestral como el más moderno, desde el plano *presencial* que tiene lugar en la actividad escultórica, partiendo de la base de que ésta no desaparecerá mientras el hombre insista en ser una criatura transcendente.

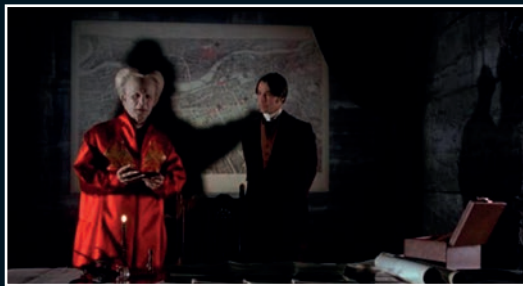
En nuestro seguimiento nos dará lo mismo una lisa lápida mortuoria que una bellísima escultura de carácter funerario, de igual manera que situamos en plano de equivalencia la *Rueda* de Duchamp y la cabalgata paratenaica de Fidias. **Lo que nos interesa es el contenido, el sentido y la significación del acto mágico-presencial permanente en el hombre.**

Atenderemos al por qué y al para qué de la escultura como actividad mediática, dejando el cómo y el cuándo para tesis y estudios menos relativistas que el nuestro, en los que se afronte, con idéntica legitimidad, el arte contemplado desde el juego estético-causal en cualquier vertiente no mágica, antropológica o filosófica.

## 1.12 MAGIA, RELIGIÓN Y CIENCIA, COMPONENTES ESENCIALES DE NUESTRA IMAGEN DEL MUNDO

*Del espíritu cazador a la caza de espíritus*

Cuando aclaramos que en nuestro discurso el pensamiento mágico-religioso se correspondería, a lo largo de todo nuestro análisis, con las actividades orientadas hacia lo “invisible” que hoy se pretenden separar nítidamente en religión (o religiones) y magia (en cualquiera de sus modalidades), no lo hacíamos movidos por una metodología acomodaticia, pues este enfoque representa no pocas complicaciones.



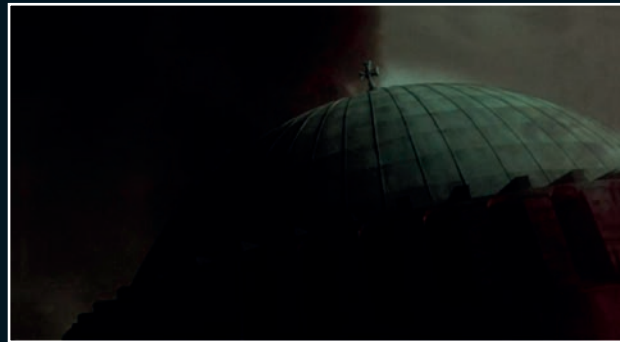
69. Francis Ford Coppola, Fotograma de *Dracula*; independencia de la *sombra*, 1979.

sobre la pared del fondo de una estancia donde acecha a su presa humana, como **el mundo invisible observa sin ser observado, sólo intuido acaso, por quien estudia la realidad por las huellas, reflejos o sombras**, pues al tratarse de manifestaciones espontáneas de la misma, pueden denotar su grado de simulación (Fig. 69).

Pero las aportaciones al discurso umbrátil de Ford Coppola son muchas más y algunas de una sutileza extraordinaria. Basta analizar el prólogo (o escena de apertura) de esta película para descubrir en ella un gran despliegue de fórmulas de magia umbrátil en el cine que, sin embargo, nunca ha declarado el cineasta, ni siquiera en las entrevistas que se le hicieron tras la presentación de la misma, alguna de las cuales se incorporaron a ediciones cuidadas para coleccionistas, con grabaciones e información complementaria. ¿Es simple reserva o podríamos estar ante el caso de un artista que emite sus fórmulas de magia umbrátil desde su subconsciente? (Figs. 70 a 106).



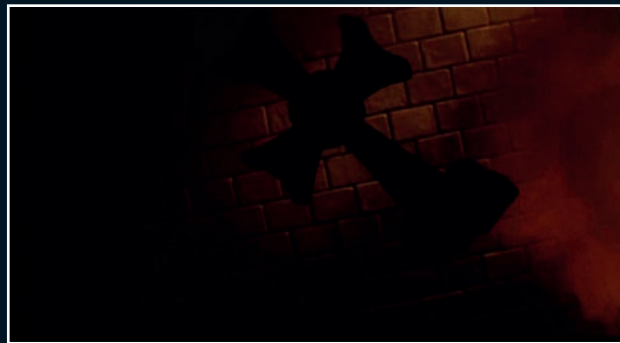
70. Carátula de los Estudios Columbia; lumunaria en la oscuridad.



71. Cúpula blanca y amenazante nube negra.



72. Cruz ortodoxa blanca ensombrecida sobre la cúpula.



73. Cruz negra (ensombrecida) cayendo.



74. Cruz negra cayendo.



75. Caída de la cruz intercambiando luz y sombra.

Muy al contrario, **supone el esfuerzo de detectar en las manifestaciones humanas de signo transcendente la esencialidad del comportamiento del homo que entierra, incinera, etc. a sus muertos y fabrica dobles que sustentan la presencia mágica de los mismos; que utiliza la materia inánime como puente entre su plano anímico y el mundo de las sombras o presencias invisibles.**

Separar en nuestro estudio la magia y la religión, las religiones “naturales” de las “reveladas”, o las politeístas de las monoteístas, con la consiguiente carga de jerarquización que ello supone en la evolución del pensamiento occidental, no situaría precisamente en plano de igualdad al hombre primigenio frente al moderno, para establecer los aspectos inherentes a la condición humana que nos orientan hacia el mundo de las *sombras*, desde el mundo de las cosas, independientemente de la evolución cultural.

Nos interesa el comportamiento *mágico-presencial* de las personas en tanto que es propio de ellas, y no del ser humano primitivo; y sólo hasta el punto de que podamos traducir manifestaciones prehistóricas por históricas en correspondencia directa, de forma que las diferencias surjan en lo cuantitativo, pero no en lo cualitativo.

Las conquistas del homo actual con respecto al ancestral atienden a la clave ourobórica antes enunciada, y son resultado heredado de un potencial intelectual que no ha surgido desde cero en la evolución humana.

De igual manera que ya sabemos que el “eslabón perdido” no es un ejemplar determinado, una “instantánea biológica”, sino un proceso de hominización de miles de años, ¿qué derecho tenemos a determinar el momento a partir del cual, supuestas revelaciones aparte, un *homo* mágico puede considerarse *homo* religioso?

Y aunque nos sintiéramos con derecho, en función de creencias religiosas o disquisiciones filosóficas, ¿cómo diferenciar rigurosamente lo mágico de lo religioso, no ya en el *musteriense*, sino en las innumerables formas de celebraciones espirituales que tienen lugar hoy en nuestro planeta?

Si magia y religión son lo mismo, o atienden al menos al mismo sentimiento y componente antropológico humano, huelga distinguirlas aquí. Pero si no lo fueran, no valdría simplemente tildar de primitiva a la magia, viendo en la religión el resultado de la evolución de la primera; pues magia y religión aún conviven sin que ninguna de las dos haya demostrado mayor nivel de veracidad con realidades intuibles o deseables, pero sin comprobación de alcance racional.

Frente a la estupidez que reina, hoy en día, en el amplio espectro “postnigromante” de multitudinaria afición a lo oculto, propio de un cambio de milenio, cabe también situar la barbarie producida por distinción de credos, los fundamentalismos y demás fanatismos, amén de fetichismos, que contaminan las religiones actuales.

Y de igual manera, el sentimiento-pensamiento religioso profundo se corresponde con la investigación sobrenatural legítima desde parámetros científicos (Parapsicología) o el pensamiento hermético inteligente.

El miedo a la muerte y la proyección al “más allá” tienen la misma vigencia ahora que en el Paleolítico, siendo sólo diferentes (y habría que comprobar cuánto) en lo formal-mediático, toda vez que traducibles las preguntas y deidades. Tampoco andan tan lejos la función





76. Estallido de la cruz ensombrecida; polvoreda blanca.



77. Cúpula blanca alterada.



78. Cúpula ennegrecida por ensombrecimiento que resalta la media luna negra.



79. Sombra de la media luna avanzando por el mapa de Europa (invasión otomana).



80. Despedida de Vlad y Elizabetha: ruptura de la unión de contrarios (rojo es a verde como blanco es a negro).



81. Partida de Vlad. Estandartes negros (por contraluz forzado).



82. Bandera envuelta (ensombrecida) por humo negro.



83. Espada de luz esgrimida por la sombra (silueta) de Vlad.

del jefe y el hechicero de una tribu o clan primitivos de la de un gobernante y un sacerdote contemporáneos.

La actual separación de los artistas-brujos de dichos estamentos no supone la separación de estas funciones, pues a lo largo de la historia no han hecho sino “inmortalizar” o “espiritualizar” a los unos y “materializar” a los espíritus de los otros.

Y ya hemos observado que en nuestro siglo, rebelándose contra este servilismo, hay brujos que recuperan la iniciativa y la convocatoria, decidiendo los dioses o fuerzas a los que dirigir su *magia presencial*, pero sin abjurar del poder telúrico por el que un objeto trivial y cotidiano se convierte, por contacto de sus manos y significación de su pensamiento, en algo mágico de valor incalculable.

Fuera de estas élites, tampoco existe un solo *homo* actual desheredado del legado paleolítico.

Como bien señala Robert Kanfers al respecto, magia y religión pueden compartir suertes y calificativos:

*La magia, pues, está en todas partes. De ella se podría decir lo que un etnólogo, Jacques Soustelle, decía de la religión: que es un hecho cultural tan universal como el fuego. Y, sobre todo, surge de cada uno de nosotros; no es, decía Bergson, más “que la exteriorización de un deseo que llena el corazón”. ¿entre nosotros no ha soñado, al menos por un instante, en ser mago? ¿En cambiar el orden del mundo antes que sus deseos? ¿En ostentar un poder de una especie desconocida para conseguir que ceda un espíritu, un corazón; menos que esto: una mirada?*<sup>112</sup>

En la tríada magia-religión-ciencia, Kanfers señala en cambio, con acierto, diferencias de talante.

La magia es presentada por este autor como autoritaria frente a una religión siempre humilde (otra cosa son las iglesias) que somete la voluntad del hombre a la voluntad de Dios. Mientras la primera se desentiende del contexto divino en que la religión sitúa al individuo, no atendiendo orden alguna, contraria o coercitiva, del deseo mágico, la religión pide sin intentar doblegar ley natural o sobrenatural alguna: “La religión reza y espera, la magia constriñe y tiene éxito: un compendio de prescripciones mágicas, es un libro de cocina sagrada, o acaso un sacrilegio”.<sup>113</sup>

Como quiera que lo sagrado y lo sacrílego coinciden, ya sea para loar como para profanar, en los mismos objetos de culto o irreverencia, la clave ontológica con que observamos la escultura mediática sigue aconsejando no dissociar el pensamiento mágico del religioso. Sobre todo porque, bajo consideraciones como la reflejada, **actúa la dicotomización mazdeísta de dos principios antagónicos como la luz y la sombra de los paleolíticos, pero envueltos ya en un código moral muy posterior en el que lo blanco, el sol, el fuego, etc. es positivo, mientras lo oscuro, las sombras, son asociadas con un poder entendido como contrario al hombre. Cuando esto se convierte en una “película de malos y buenos”, es cuando nuestros dioses pueden alegrarse e intervenir con la destrucción de personas o pueblos enteros, a los que llamando infieles privamos del derecho a credos diferentes**

112 Ribadeau Dumas, François, *Historia de la Magia*, primera edición, Plaza & Janés, S. A., Barcelona, 1973, pág. 11. Prólogo de Robert Kanfers.

113 Ribadeau Dumas, Françoise, *ibidem*.



84. Batalla en "sombras chinescas".



85. Sombrío empalamiento colectivo.



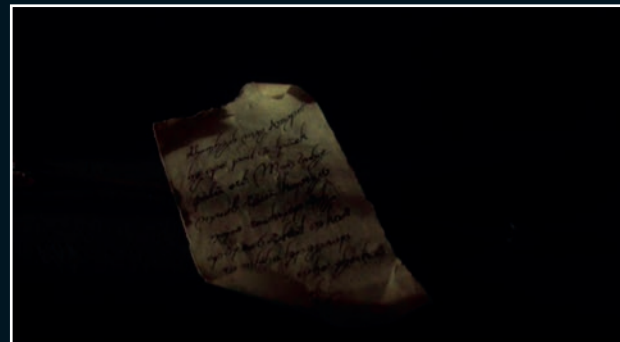
86. Rostro de Vlad, Besando la cruz en alto contraste luz-sombra.



87. Fatídico presagio con aparición de la cara (cual media luna) de Elizabetha.



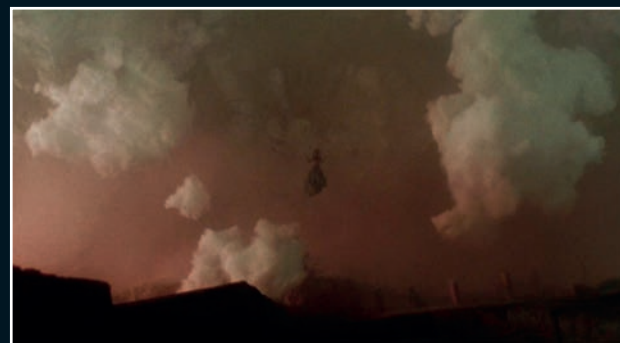
88. Cabalgando entre los muertos (vagando por valle de sombras) hacia la luz del sol agonizante.



89. Carta blanca sobre negro; noticia falsa de la muerte de Vlad en manos de Elizabetha.



90. Elizabetha, cual sombra, despidiéndose de la luz (la vida).



91. Caída desde lo alto del castillo entre nubes blancas y sombras (similar a la anterior caída de la cruz).

e incluso a la vida. Puede ocurrir, por ejemplo, que Dios quiera que los franceses de Juana de Arco destruyan a sus adversarios británicos, como si de apostar por un bando en un partido de fútbol se tratara. Sin entrar en quiénes son los buenos y quiénes los malos en un mundo donde los Dioses parecen tomar partido o servir de excusa para toda suerte de "cruzadas", de igual manera que alentaban desde distintas posturas conflictos como el de Troya, y habida cuenta de las atrocidades que la incultura o la prepotencia han generado desde supuestos mágicos, religiosos o científicos, nos quedaremos en un plano neutral de observación en el que las formulaciones de *magia presencial*, pasada y presente, puede decodificarse sin emitir más juicios de valor que los que interesen al análisis de lo escultórico, de la **conexión entre los ámbitos visible e invisible de la energía y la materia**.

Aclarado este punto, podemos coincidir en correspondencias o diferencias en torno a la magia, la religión y la ciencia, como las que establece Kanter, si son en base a conceptos ajenos a la moral como el tiempo:

*El primitivo que quiere obtener buena caza, puede perfeccionar sus armas, utilizar una especie de palanca para lanzar su venablo: es la ciencia; puede, también, imitar las peripecias de la caza, impregnar sus flechas con grasa o sangre de las piezas cobradas: es la magia. "El mago —dice Pierre Auger— es un hombre que quiere ir demasiado aprisa, que cree poder obtener lo que busca merced a la acción de correspondencias imaginarias, mientras que el técnico busca, gracias a los métodos objetivos propios de la ciencia, correspondencias reales y que puedan, por tanto, ser eficaces" (Art Magique, bajo la dirección de André Breton). Una de las aspiraciones de la magia es, acaso, adelantarse a la ciencia, dar enseguida lo que la técnica racional no dará hasta más tarde, y dar más. A veces se tiene la impresión de que los grandes progresos del espíritu científico hacen vacilar la religión y alientan la magia: así en el siglo XVIII, así ahora ante nuestros ojos. Acaso la religión, la ciencia y la magia son los tres componentes fundamentales de nuestra imagen del mundo, de modo que la debilitación o el refuerzo de uno acarrea forzosamente su influencia sobre la proporción de los otros dos.<sup>114</sup>*

Si en la actualidad es, pues, intensa la interacción entre los tres ámbitos, qué decir de la Prehistoria en la que sólo cabe contemplarlos como un todo coherente.

Lógicamente, a las iglesias de las religiones actuales, que fueron algo más que reticentes para reconciliarse con la ciencia, no les agrada la homologación conceptual de los resortes antropológicos, psicológicos, culturales, etc. del hecho mágico y el hecho religioso, dado que la acepción peyorativa del término "magia" se debe principalmente a ellas. Pero al igual que sucede en el arte, es el componente mágico el que articula, desde sus orígenes, todos los ritos religiosos que se realizan hoy en día.

En torno a este punto son especialmente esclarecedoras las observaciones de Carlos Alonso del Real en su valiosa revisión sociológica de la Prehistoria:

114 Ribadeau Dumas, *op. cit.*, pág. 12 (Prólogo del libro).





92. Regreso del "sombrio" Vlad entre luz de antorchas.



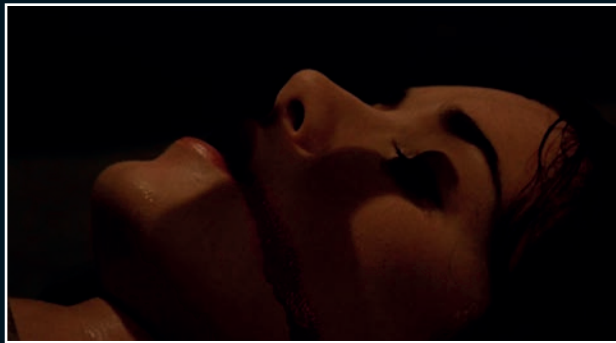
93. Cadáver de Elizabetha a los pies de la cruz del templo (al contraluz).



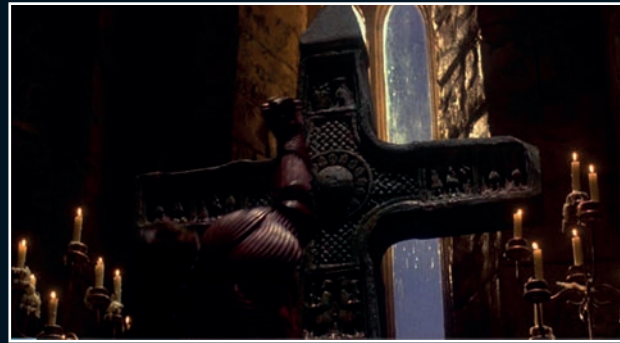
94. Cruces iluminadas/ensombrecidas por reflejos y velas encendidas tras el hallazgo del cuerpo inerte de la amada.



95. Lectura de la carta "enemiga" (tinta negra sobre blanco) manchada de sangre en manos de Vlad.



96. Sombra de cruz cubriendo el rostro de Elizabetha mientras los clérigos niegan la salvación de su alma.



97. Revelión de Vlad contra su cruel religión que condena a Elizabetha por suicida. Relámpagos de luz en el exterior del templo.



98. Luz blanca sobre la pila bautismal en contraste con la sombra invertida de Vlad tras clavar su espada en la cruz del templo.



99. Cruz sangrando mientras son invocadas "todas las fuerzas de las Tinieblas" (bautismo umbral).

Como fenómenos que podríamos considerar más normales, la religión desde el Musteriense para acá, podría cumplir mínimamente las siguientes funciones sociales:

1ª La propiciación de ciertos bienes. Por ejemplo, procurar que haya caza u otros alimentos, etc. Distinguir aquí la función puramente mágica "hacer que" de la función propiamente religiosa "solicitar o agradecer que" es imposible. Al fin y al cabo, en nuestra magia sacramental también esto funciona como un continuo. Baste pensar en una palabra tan central en el vocabulario cristiano como "Eucaristía" para darnos cuenta de ello.

2ª Consolidar el mismo entramado social, como es sabido ésta era la función básica que por varias vías atribuía a la religión la escuela sociológica francesa.<sup>115</sup>

El autor, que a continuación indica varias maneras de las que podría cumplirse esta segunda función de consolidación del entramado social a través de la religión (de perfecta aplicación extensiva a nuestra actual sociedad), indica que **toda religión supone un sujeto y un objeto de culto.**

**El sujeto es, "en uno u otro grado", el hombre, en cuanto participa en la comunidad creyente, "de una u otra forma"; mientras que el objeto es, también en palabras del prehistoriador, "Dios o lo que podamos designar como más parecido a Dios en cada cultura".**

115 Alonso del Real, Carlos, *Nueva Sociología de la Prehistoria*, 2ª Edición, Santiago de Compostela, Pico Sacro, 1977, pág. 208-209.

Autor de multitud de obras y artículos reconocidos por la comunidad universitaria internacional, este catedrático de Prehistoria de la Universidad de Galicia presentaba, hace dieciocho años, esta nueva edición de la esclarecedora obra que publicara en 1961. Alegaba que no se trata sin más de una reedición de la misma, pues aparte de su mayor madurez científica, los avances en cronología prehistórica permitían ya, sin "largas introducciones metodológicas y terminológicas", actualizar sus teorías rectificando o ratificando cuantos enunciados se resentían o autentificaban, respectivamente, en función del dato cronológico. No obstante, para el autor, en esta segunda edición no se altera la línea básica de pensamiento:

*De todas maneras el impulso inicial sigue siendo el mismo. La sombra de Alfred Weber, quien decía "queremos explicar nuestro destino partiendo de la prehistoria", y Jaspers, para quien "esta oscuridad ejerce sobre nosotros una gran fuerza de atracción", siguen presidiendo la obra.*

Pese a ello, Alonso del Real advertía que esta nueva edición puede dar "una sensación de algo mucho más inseguro y contradictoriamente mucho más inmaduro que el primero", pero aduce que ello sólo es aparente, y esgrime la mezcla de audacia y prudencia que le caracterizaba, ya alabadas en su momento por el maestro Breuil:

*Querría seguir mereciendo de su ilustre sombra el mismo elogio. Y de pecar por algo más preferiría pecar por audacia que por prudencia.*

*Nunca me cansaré de repetir aquellos versillos alemanes que alguien acuñó para la crítica bíblica y que se aplica mucho mejor a la prehistoria:*

*Bescheidenheit ist eine Zier  
doch weiter kommt mann ohne ihr.*

O para decirlo en castellano coloquial: "el que no se arriesga no pasa la mar". Expongo literalmente estos fragmentos de la introducción de esta obra para que pueda el lector observar el sentido con que Alonso del Real evoca la "sombra de Alfred Weber" y la "ilustre sombra" del que definiera como "gran Maestro Breuil". Por mi parte, reclamo también para este autor el título de "gran Maestro" por su alquímica mezcla de prudencia y audacia; fórmula ante la que desde mi actual discurso, me declaro "aprendiz de brujo"





100. Velas sangrantes la luz herida por la *sombra*.



101. Cáliz con sangre divina. Luz reflejada agonizando en el oro manchado.



102. Vlad, “vestido de sangre”, bebiendo la sangre del Dios. El hombre es ahora la bestia: comunión umbrátil o anticomunión.



103. Pila blanca derribada sobre el suelo del oscurecido templo mientras se cubre de sangre.



104. La sangre se extiende, cual *sombra*, alcanzando el cadáver de Elzabetha con su boca ensangrentada (como la de Vlad).



105. Vlad cae con sus brazos en cruz, cual Anticristo amenazante (*sombra* revelada del dios): Arimán contra Ormuz.



106. Entra el título de la película, al que sigue la narración principal en época cambiada.

En el nivel estrictamente sociológico, obviando intencionadamente los aspectos propiamente religiosos y filosóficos del asunto, Alonso del Real aconseja distinguir dos grandes grupos de cuestiones:

*Quién o quiénes parecen ser o haber sido en la sociedad prehistórica sujetos del culto y en qué medida esta sociedad se ha proyectado a sí misma —conscientemente como totalidad o por medio de individualidades simbólicas— como objeto del culto.*<sup>116</sup>

Conectando la noción que postula la escuela sociológica francesa con la de la Fenomenología religiosa, señala que **puede erigirse en sujeto activo del culto, en muchos grados y formas, cualquier individuo o grupo:**

*En principio, cualquier individuo o grupo puede ser sujeto activo del culto, pero en muchos grados y formas. Donde existe un sacerdote especializado o personalidad parecida, éste lo es con más intensidad, aun cuando los demás que participan en el acto cultural, con su cooperación o con su sola presencia, también de alguna manera son sujetos del culto, ¿qué podemos pensar sobre esto para las sociedades prehistóricas?*<sup>117</sup>

Primeramente, el autor apunta al respecto, ejemplificándolo con las poesías de cazadores árticos recogidas por Radin y por Tselenin, que el individuo como tal puede ser su propio oficiante.

En segundo lugar, indica que los rituales pudieran dirigirlos individuos especializados en los mismos, distinguiendo a quienes los oficiarían ocasionalmente, como un padre de familia en el ritual de nacimiento de su hijo, de aquéllos cuya especialización fuera “más permanente y por así decirlo profesional, alguna especie de sacerdocio o cosa parecida. Naturalmente, con todas las formas intermedias”.

Mientras que la existencia del primer tipo es, para el autor, casi evidente en relación, por ejemplo, con los rituales de enterramiento de pequeña familia ya para el Musteriense, juzga de mayor complejidad saber desde cuando ha existido el segundo tipo, “un especialista que aparte de que pudiera tener otras funciones, tuviese con carácter permanente, funciones rituales. La palabra “sacerdote” es demasiado comprometida y la palabra “chamán” demasiado especializada, pero no tengo otras más a mano y quiero decir que supongo que podría haber algo así”.<sup>118</sup>

En nuestro discurso es también patente este problema de calificativos, habiendo elegido para el último caso el término “brujo”, tomándolo en la segunda acepción, no peyorativa, que del mismo establece el Diccionario de la Real Academia Española como un “hechicero supuestamente dotado de poderes mágicos en determinadas culturas”.

En torno a estas figuras surge, también en el discurso de este autor, la integración de las distintas disciplinas:

*Pensemos en los grandes artistas del Paleolítico y quizá ya en la enigmática sepultura de Shanidar. Que un señor inepto para la caza fuese enterrado con tanta delicadeza y amor, nos parece explicable porque desempeñase funciones que englobarían magia, religión,*

116 Alonso del Real, Carlos, *op. cit.*, pág. 214.

117 Alonso del Real, Carlos, *Ibidem*.

118 Alonso del Real, Carlos, *op. cit.*, pág. 214



Visionando el resto de la película y detectando sus claves umbrátiles, nuestro analista vería cómo la *sombra* de Drácula apaga una vela, cubre a personajes, se convierte en sangre, actúa en la distancia, etc. como también admiraría la carrera final contra la muerte del sol en el horizonte para salvar la vida de la protagonista, la herida mortal del vampiro agonizante mientras la *luz* disipa las *sombras* de su rostro y le devuelve el semblante original de Vlad, integrándose así su imagen con la de su amada como dos *sombras* reunidas sobre el fondo de *luz* dorada del interior de la cúpula de la iglesia del castillo. Todo un auténtico tratado de *magia umbrátil*.

Nuestro amante de las *sombras*, visionaría multitud de películas umbrosas, desde *Sombras* (*Schatten-eine nächtliche Halluzination*, 1923), joya histórica del cine germano, dirigida por Arthur Robison,<sup>238</sup> hasta la homónima *opera prima* de John Cassavetes, *Sombras* (*Shadows*, 1960), con el emblemático amor entre una mujer negra y un hombre blanco, con música *soul* de fondo.

Y no se perdería el estreno, en el 50 Festival de Cannes (1997), de la película '*Tren de sombras*', del español Luis Guerín, al saber por Ángel Fernández-Santos que se trata de "una cumbre de la inteligencia de nuestro cine":

[...] una obra de tal sutileza y hondura que por ahora lleva a su punto más alto a esta edición del medio siglo de Cannes.

Este mágico y complejo -audaz hasta los límites de lo imposible- experimento visual de Guerín lleva a sus últimas consecuencias una larga serie de averiguaciones acerca del misterio de la imagen cinematográfica que Michelangelo Antonioni inició en la *celebrísima*, *legendaria* secuencia del revelado de fotografías en "*Blow-Up*". Pero lo que allí era una intuición y un simple (y genial) esbozo, en *Tren de Sombras* es una totalidad, un círculo perfecto, cerrado sobre sí mismo.<sup>239</sup>

M. Torreiro le apuntaría, por su parte, en entrevista con Guerín, que "El título [*Tren de sombras*] remite directamente a un texto del escandalizado Máximo Gorki cuando rememoró, en un periódico ruso de julio de 1896, las terribles impresiones que le provocó su primera sesión de cine. En dicha entrevista, Guerín asiente que "En el origen del proyecto está ese texto de Gorki, que afirma que el cine no es la vida, sino su sombra, no es el movimiento, sino su espectro silencioso".<sup>240</sup>

**El misterio de la caverna, la incertidumbre que siente el ser humano en la oscuridad de la misma, harían de la pantalla de proyección, para nuestro espectador de sombras, una posibilidad de fuga, un conducto hacia la luz que bien aprovecharían los videoartistas al encontrar en el medio cinematográfico el ámbito en el que manifestar toda suerte de sensaciones y difundir sus ideas.**

Entraría, por ejemplo, en las sobrecogedoras "cavernas mágicas" del norteamericano Gary Hill tituladas '*Whithershins*' (1995), '*HanD HearD*' (1995-1996), y '*Midnight Crossing*' (1997), que adoptaron el formato de una gran sala negra en la que el espectador había de introducirse. En la tercera citada, por más, a través de unos pasillos sumidos en una oscuridad casi absoluta.

238 '*Schatten-eine nächtliche Halluzination*', Alemania 1923. D.: Arthur Robison. I.: Fritz Kortner, Ruth Weyher, Gustav von Wangenheim, Alexander Granach. 57 m. B/N.

Esmerado conjuro umbrático-cinematográfico, con un juego sugerente de formas y *sombras*, envuelto en la magia del cine mudo.

Un ilusionista experto en *sombras* chinescas es invitado a un acto social. Su representación umbrosa guarda terrible semejanza con la situación que puede desencadenar el filtro de una dama con los invitados. Las *sombras* anuncian los movimientos antes que los reflejan, sintetizan los conflictos internos, invisibles, de la reunión.

239 Fernández-Santos, Ángel, "Guerín presenta 'Tren de sombras', una película excepcional", *El País*, 4-5-1997, p. 38.

240 En posterior entrevista para el mismo medio, con motivo de la inminente presentación de este tercer largometraje de Guerín en Madrid y Barcelona, el director completa la frase de Gorki, permitiéndonos observar su total adscripción al sentir del ruso cuando apostillara sobre dicho "espectro silencioso" que "[...] también éste es un tren de sombras" (W.M.S., "Guerín estrena un filme mudo donde el espectador debe imaginar la historia / Homenaje del director catalán al cine", *El País*, 16-1-1998, p. 40. Por otra parte, en Fernández Santos, A., "Guerín presenta 'Tren de sombras' [...]", op. cit., p. 39, este director apunta otro factor catalizador del arranque del proyecto: "[...] una conversación apasionante con Víctor Erice. Víctor, que es muy sensible a algo que está en *Innereise* [su película anterior], los muertos, la relación entre pasado y presente, y la capacidad del cine para convocar los fantasmas del pasado, fue quien me empujó a que me lanzara a la aventura" (ibidem).

*sabiduría, alguna especie de autoridad o potestad, etc. Pero dado que para esa época consideramos verosímil un "continuo" o una especie de globo indiferenciado entre todas estas actividades, no me extrañaría que cierto carácter "sacerdotal" (a sabiendas de lo anacrónico del término) estuviese presente en aquella figura. En cuanto a "funcionarios sacrales" de este tipo en el Paleolítico Superior, no creemos que puedan excluirse. Naturalmente las figuras son de lectura difícil y no sabemos cuándo se representa una figura sacral exterior a nuestro espacio o anterior a nuestro tiempo, por ejemplo, un Dios o demonio en el primer sentido y un antepasado o fundador en el segundo, y cuándo lo que encontramos es al oficiante revestido de esta figura de lo divino. Una vez más, el caso de Volp nos llevaría a pensar en ello.*

*Si estos "sacerdotes" eran, sobre todo, hombres o mujeres, si tenían que ser personas provistas de algunos caracteres especiales, si el "sacerdocio" se adquiría por vocación personal, por herencia o por aprendizaje es cosa que no sabremos nunca. Lo más probable es que "este sacerdocio" fuese inherente a funciones como la jefatura en la caza, la creación artística y cosas parecidas.*<sup>119</sup>

Como último supuesto de sujeto activo del culto, el prehistoriador menciona el grupo, un colectivo oficiante para el que a su vez distingue varios casos.

Pero a nosotros nos interesa ahora el anterior, en el que observamos de nuevo que la creación artística aparece ligada a lo mediático-espiritual y conectada con lo religioso tanto como con lo mágico y científico.

Antes apuntamos que estos tres ámbitos permiten al hombre "implorar" a fuerzas cósmicas o dioses (religión), "doblegar" dichas fuerzas (magia) o "aprovechar" las fuerzas de la naturaleza para cubrir sus deseos en los órdenes espiritual y material.

Siendo la ciencia la que realmente mejora y prolonga la vida, es la que más desolación supone al hombre de cara al problema de la muerte. Al menos la religión o la magia, frente al mismo, aportan el factor de la esperanza.

Como es lógico, cuando el problema a resolver es el "gran problema", la muerte y la total desaparición del *ego*, es en el ámbito mágico-religioso donde el hombre sigue depositando sus mayores esperanzas. Ello a pesar de que ni la magia ni la religión han conseguido avance alguno objetivamente verificable acerca del "más allá" desde el Paleolítico, mientras que en el "más acá" la ciencia, al menos, ha mejorado ostensiblemente las condiciones de una vida que cada día se prolonga más en el tiempo que miden nuestros relojes.

En su obra *El hombre y la muerte* (v. nota 1, Introd.), Edgar Morin partía precisamente de la biología para abordar la problemática antropológica de la muerte. Auguraba, con la reestructuración del ciclo vital humano consiguiendo a la prolongación de la vida (en la segunda edición referida), **una auténtica revolución interactiva en la tríada individuo-sociedad-especie**. Ahora estamos en condiciones de asociar este esfuerzo de devolverle al *homo* su unidad, acabando con todas las barreras que, según Morin, "*separan al*

119 Alonso del Real, Carlos, *Ibidem*.

Enrique Juncosa, comentaba estas vídeoinstalaciones en 1998, recién incorporadas en el Museu D'art Contemporani de Barcelona, en un artículo que tituló “Gary Hill, Poeta de la Oscuridad”:

*Gary Hill plantea, mediante imágenes oraculares que sugieren narrativas abiertas, laberintos de recorridos aleatorios y explosiones de luz que circundan una nebulosa de frases e imágenes poéticas —en cada una de las tres obras aquí reunidas—, que la obra de arte escapa incluso a la voluntad de su creador.*<sup>241</sup>

Serían, pues, las apreciaciones de nuestro indagador umbrátil y sus conclusiones las que habrían de completar las obras pero, independientemente del contenido de las propuestas, antes de que actuara la transmisión formal de datos, el esquema de presentación hacía que el encuentro del espectador con aquellas constituyese el vagar por un oscuro laberinto hasta el santuario donde brotaban las imágenes, donde la luz hacía posible acceder a secretos profundos. La magia paleolítica de representación seguía vigente, con las incorporaciones tecnológicas propias del siglo xx. **El camino de oscuridad y silencio es un camino iniciático que sumerge al ser humano en un estado de misterio, que le despierta sensaciones y propicia** una atención especial hacia lo que ha de desvelársele, una vía hacia otro mundo. Los psicoanalistas conectarían este tránsito con recuerdos latentes del momento del parto, de la gran aventura de cada persona cuando sale del que fuera oscuro y acogedor vientre materno, pero en el que ya falta el espacio, hacia una luz desconocida, una realidad más allá de la vivida con todo un mundo por recorrer. Quizá esas sensaciones revivan en cada ser humano en el interior de cavernas, templos o museos donde la luz es sublimada, y puedan dar explicación al por qué era la caverna el Alfa, el principio de todo para nuestros bravos antepasados, a los que vemos más cercanos cuanto más datos de ellos obtenemos.

Cambiarían los chamanes-artistas, se perfeccionarían o renovarían las ideas con el paso del tiempo, pero las preguntas finales sobre la propia existencia, sobre la muerte, seguirían siendo las mismas, e igual de acuciantes, a lo largo de los siglos.

Cualquier puesta en escena a oscuras frente a un escenario iluminado, cualquier exposición de paredes en penumbra con luz concentrada sobre cuadros, cualquier instalación escultórica como espacio conjurado, cualquier vídeoinstalación con luz sublimada en la oscuridad, remiten al momento mágico del nacimiento, de la mirada aturdida del recién nacido brotando de la oscuridad del vientre de la madre hacia una luz desconocida; también al momento de la muerte, el cerrar los ojos y volver a la oscuridad, soñándola túnel umbrío que transporta a un más allá luminoso.

Cualquier escenario con luces y sombras le transportaría a otro mundo, a un planeta nuevo en el que pensar, soñar y hasta vivir existencias paralelas.

Vería el levantamiento de un teatral telón de boca como la abertura de otra mirada hacia él dirigida, de un gran ojo en cuyo fondo se refleja una realidad distinta de la suya, en la que una vida dura lo que tarda en volver a caer el telón, a cerrarse el gran párpado. Procuraría asistir en estado de pureza, sin prejuicios, a que le descubriesen nuevos mundos, como Giordano Bruno cuando superó el modelo cosmológico copernicano, planteando que el Sol era una simple estrella de las incontables que iluminan mundos habitados en un universo infinito, todos reflejando la propia divinidad:

*El alma más diáfana, más expuesta a las ideas divinas, percibe con mayor intensidad las formas de los sujetos, de la misma manera que aquel que tiene una vista más aguda distingue con mayor facilidad y exactitud. De hecho, se cree que las formas, en los cuerpos, no son más que imágenes de las ideas divinas; y estas mismas formas, en los sentidos internos de los hombres, ¿qué denominación pueden recibir mejor que las sombras de las ideas divinas, dado que distan tanto de la realidad de las cosas naturales como las cosas naturales distan de la verdad de los entes metafísicos?*

*[...] yo preferiría pensar que la entrada de todas estas especies en el intelecto tiene lugar inmediatamente por la conversión a aquella luz que irradia en nosotros la inteligencia antes que por medio de las formas de las cosas físicas introducidas en nosotros a través de los sentidos externos. Sin embargo, por un lado lo experimentamos de una*

<sup>241</sup> Juncosa, Enrique, “Gary Hill, Poeta de la Oscuridad”, suplem. Babelia, p. 22, El País, 12-9-1998.

*hombre-cultura de la vida-naturaleza, y a ésta, de la física-química”, con la reconstrucción del “hombre físico, mental y espiritual” que reivindicara Blavatsky.*<sup>120</sup>

Y puestos a conciliar, también debiéramos, pese a sus excesos, restituir el pensamiento de esta teósofa y **asociar con el homo sapiens la acepción primigenia del término “mágico” que, lejos de degradar, dignificaba al hombre:**

Antiguamente era título de nombradía y distinción, pero hoy se ha corrompido su verdadero significado. En otro tiempo fue sinónimo de honroso, respetable, instruido y docto. El clero ha convertido este título en epíteto degradante que el vulgo supersticioso aplica a los brujos embusteros, impostores y charlatanes que “venden el alma al diablo” y abusan de sus facultades psíquicas, sin advertir que Moisés fue mágico y al profeta Daniel se le llamó “príncipe de los magos, de los encantadores y agoreros”.<sup>121</sup>

- <sup>120</sup> Esta asociación del esfuerzo de ambos autores por devolverle al hombre una unidad perdida no implica, en modo alguno, un paralelismo entre cada uno de los componentes de ambas fórmulas, sino una relación directa entre dos nociones integracionistas en la que la unidad “hombre” es atendida desde la esencialidad triádica.

Para poder establecer analogías entre el planteamiento de Blavatsky y Morin ha de atenderse, lógicamente, al progreso cultural que media entre ambas figuras, especialmente en cuanto a desarrollo tecnológico. También las diferencias de lenguaje, pues la rusa no emplea términos definitivos del nivel estrictamente biológico, ni diferencia terminológicamente el plano intelectual-psicológico del espiritual-metafísico, mientras sí atribuye dispar significado al alma y al espíritu humanos. El sentido de ambos términos en el discurso hermético de la autora, así como la acepción de “cuerpo” como integración de la realidad triádica humana, son esenciales para establecer correspondencias con los ejes humanos que Morin asocia con lo cultural (hombre cultura), lo biológico (vida-naturaleza) y la aleatoria físico-química. Por ello resulta aclaratoria la cita textual de algunas de las reglas básicas de la filosofía esotérica que recapitula Blavatsky en *Isis sin velo*:

[...]

2.ª La naturaleza es trina. En su elemento invisible es arquetipo, energía y vitalidad del objetivo y visible. Ambos son mudables y perecederos en subordinación al tercero y espiritual elemento que es la única, inmutable y eterna realidad, fuente, origen y raíz de toda energía.

3.ª El cuerpo es trino. Su elemento objetivo es el “cuerpo” físico; su elemento invisible es el “alma”; su elemento superior es el “espíritu” inmortal que ilumina y cobija a los dos elementos subordinados. Cuando el “alma” se identifica con el “espíritu”, alcanza el hombre la inmortalidad.

4.ª La magia es la “ciencia” de actuar espiritualmente en el cuerpo físico de conformidad con los principios reguladores de la actividad del espíritu sobre sí mismo y sobre la materia.

5.ª La magia es también el “arte” de practicar los principios reguladores de la actividad del espíritu. La siniestra aplicación de esta práctica es “hechicería”. La recta aplicación de esta práctica es “sabiduría”. (op. cit., Tomo IV, pág. 343).

- <sup>121</sup> Blavatsky, H. P., op. cit., págs. 54-55.

Recordando la autora que la palabra mágico se deriva etimológicamente de *magh*, *mah* o *mahâ* que significa grande, habiendo sido aplicada a los sacerdotes versados en la ciencia esotérica, al implicar al encantador de serpientes Moisés y entresacar literalmente de los textos sagrados los calificativos del profeta Daniel (Profecía de Daniel, cap. V, vers. II) practicaba esta táctica de devolver el argumento descalificador “por pasiva” y combatir al contrario con sus propias armas, lo que explica por qué gozaba de crédito intelectual hasta para sus más acérrimos detractores.

Otra teoría es que en todo momento contó con el docto asesoramiento de un erudito indú: v. Lantier, op. cit., págs. 29-31.



manera, y por el otro, de otra. De ahí que sea conveniente asumir ambas opiniones sin contradecirnos [...]

En resumidas cuentas, si los rayos de este ojo no prevalecen en ti por la combinación, ¿cómo es posible que esperes alcanzar a través de él las emisiones de las cosas cognoscibles en las otras potencias internas del alma? ¿Qué significa cerrar los ojos sino estar –como se suele decir– a “la sombra de la muerte”?<sup>242</sup>

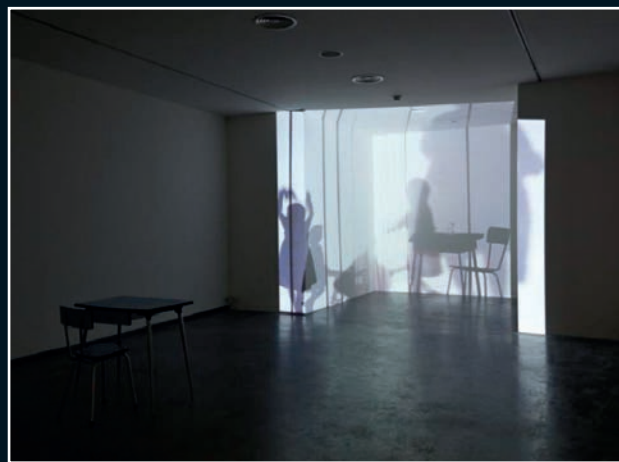
Encontraría en Bruno, además de sus reminiscencias platónicas transpolables a cualquier representación humana, la gran apuesta por una vía bipolar de conocimiento *luminico-umbrátil*, en la que nuestro intelecto y nuestros sentidos hubieran de llegar a las mismas verdades para darlas por ciertas. Hermanaría la reflexión con la intuición, la deducción con la inducción, de forma que las cavilaciones de un filósofo le valieran para saltar de lo inmanente a lo trascendente en una representación teatral, de igual manera que la exploración del pensamiento artístico habría de servirle para vislumbrar esencias filosóficas.<sup>243</sup>

Nuestro investigador disfrutaría con la incorporación de la animación digital en los vídeos artísticos. Seguiría accediendo a cavernas mágicas en las que artistas como la suiza Zilla Leutenegger (Zúrich, 1968) presentarían obras en las que la *luz* y la *sombra* podrían dibujar como lo hicieran antes los carbones o los lápices de plata, trazando sutiles líneas, diferenciando espacios:

[...] sus personajes abandonan la conexión existencial con la artista para convertirse en figuras o imágenes genéricas y arquetípicas; el dibujo tiende a un mayor esquematismo: la luz y su diálogo con la oscuridad o con la sombra, así como el acto de dibujar con la propia luz, cobran protagonismo; la animación ya no tiene como función primordial dotar de vida a las figuras, con un eminentemente sentido narrativo, sino construir una temporalidad o duración para la escena; del mismo modo que cobra importancia fundamental el diálogo de las obras con el espacio. El título de la muestra, *at night*, avanza ya la condición fundamental que domina la atmósfera y la temática de la propuesta: la noche, la oscuridad, la sombra.<sup>244</sup>

La interacción con el espacio de las obras expuestas, o la creación de dicho espacio como el elemento principal de la creación, como **la caverna donde todo es posible, de la que todo puede emanar, se convertiría en una constante cada vez más marcada en el arte del tránsito del siglo xx al xxi**, en cuyo final ya comentamos que los artistas españoles posteriores a Picasso lideraron este arte umbrátil de final de milenio. La obra de Eulalia Valdoserra, le resultaría a nuestro amigo paradigmática al respecto. Fijaría su atención, para confirmarlo, en la crítica que José María Parreño hacía de su exposición “Habitación” (Fig. 107):

*Su título es “Habitación” y esto debería servirnos como advertencia de que seremos parte de la obra en cuanto pongamos un pie en la sala. El efecto es tan eficaz que en un primer momento ni nos damos cuenta de ello. Lo que se nos presenta ante los ojos es una serie de sombras de diferentes personajes sobre los tres muros de la sala. Sombras en movimiento, desarrollando actividades domésticas, que evocan con fuerza irresistible los cuerpos que las proyectan, hasta el extremo de obligarnos a buscarlos detrás de nosotros. Porque*



242 Bruno, Giordano, *Las sombras de las ideas* (De umbris idearum), Siruela, Madrid, 2009, p. 101.

243 Es el propio planteamiento de esta tesis, con dos hemisferios, que desarrolla en paralelo una misma investigación mediante dos vías diferentes de conocimiento, el pensamiento mágico-artístico y el racional-científico, que terminarán encontrándose en un camino común hacia unas conclusiones compartidas, expresadas en un lenguaje sincrético.

244 Martín, Alberto, “Oscuridad y sombra”, suplemento Babelia, p. 16, El País, 17-5-2014. Este crítico daba cuenta de la exposición dedicada a Zilla Leutenegger en Centro de Arte Caja de Burgos (CAB) en mayo de 2014.

**Llamar, pues, a un escultor brujo o mago (en la Prehistoria no hay distinción), heredero de la magia presencial de antaño, equivale a devolverle la función y el rango de más altura que haya gozado jamás desde el Paleolítico hasta nuestros días, toda vez que sepamos actualizar idiomáticamente conceptos eternos en nuestra especie.**

De igual manera resulta sobrecogedor el reencuentro con el presunto brujo o hechicero de la cueva de *Les Trois Frères* (fig. 115). La interpretación de este tipo de *antropomorfos* dividía ya, en 1908, en dos posiciones antagónicas a los especialistas, que se corresponden con los supuestos aquí enunciados de “arte por el arte” y “arte mediático”.

Mientras unos hablaban de torpeza primitiva, incapacidad de discernimiento entre el hombre y el animal (como el ya citado Luquet) otros, que creían en el *homo* practicante de magia representativa, como es el caso de Breuil,<sup>122</sup> los interpretaron ya como brujos ofician-tes enmascarados y parcialmente cubiertos con cabezas y pieles de animales, *sombras* o fantasmas que habían de ser propiciados e, incluso, representaciones de espíritus superiores.

Cabe también mencionar la vertiente que, aceptando la identificación de la máscara y las pieles, interpreta estas figuras como cazadores disfrazados acercándose a sus presas. La comparación etnográfica habría tenido gran peso en ambas teorías. Lo que no queda muy claro en ningún autor que defendiera la hipótesis del cazador, es cómo este personaje carece de arma alguna, dado además que en las escenas de caza que han llegado hasta nosotros los cazadores “evidentes”, representados de forma esquemática, aparecen provistos de inconfundibles arcos y flechas, lanzas u objetos punzantes con los que dar muerte a los animales.<sup>123</sup>

Desechando la primera teoría, que más bien supone la falta de argumentación teórica, por los motivos anteriormente expuestos por los que apostamos por la consideración del arte mediático, y en un intento de aunar hipotéticamente las dos últimas, aceptadas por la mayoría de especialistas, proponemos para su consideración una interpretación integral de ambas: es un brujo y un cazador, un “cazador de espíritus” que no necesita más arma, ni menos poderosa, que la magia representativa para concluir su “depredación

122 Este autor fue quien llegó más lejos en la interpretación, en el orden mediático, de este personaje: habiendo introducido ya el concepto de espíritus atávicos en la interpretación del arte parietal paleolítico (de manera un tanto generalizada), en su directriz de ligar la expresión religiosa con la magia simpática, califica esta imagen, tenida por casi todos los autores por una más entre las raras representaciones de brujos, como un auténtico dios, brujo o espíritu que arbitra la multiplicación de las expediciones de caza.

123 A este respecto resulta interesante la interpretación de la gran figura humana de *Les Trois Frères* que el conde de Bégouen hiciera, por comparación etnográfica, como el brujo arquero de los ritos mágicos, proponiendo otras lecturas para otros antropomorfos.

Incluso en una ocasión los llegó a interpretar como las imágenes de los mismos artistas: Bégouen, H., “Quelques nouvelles figurations humaines préhistoriques dans les grottes de l’Ariège”, *Revue Anthropologique*, 1926, pág. 188.

No fueron éstas las únicas posturas adoptadas por Bégouen hacia esta antropomorfización; en otra ocasión aseveraba que la imagen representada del brujo era la que, tras una danza ritual, habría recordado su pueblo: *op. cit.*, pág. 17.

nuestra sombra está entre ellas. Se tiene la impresión de estar accediendo a una intimidad desvelada, y de hacerlo de forma completamente oculta —ya que no les vemos directamente, tampoco podrán ellos descubrirnos—. Es muy interesante comprobar hasta qué punto esas sombras nos parecen más reales de lo que sería la imagen directa de sus protagonistas. Los retazos de historia que se deslizan ante nuestros ojos, grabados en los muros de las habitaciones en que sucedieron, parece que han sido arrancados de ellos como si de una delicada piel se tratara, para exponerlos a nuestra curiosidad. Pero nosotros somos también esos fantasmas y entramos en su mundo, o quizá nunca hemos tenido otro.<sup>245</sup>

Enfrentarnos con nuestras propias *sombras* conlleva plantearnos si no seremos nosotros mismos *sombras* venidas de otra realidad imperceptible. La caverna de Platón sigue formulando, a través del arte, preguntas eternas por incontestables. En cualquier caso, la fugacidad de nuestras vidas, y el miedo a la muerte que motivaran levantar antaño monumentos perdurables, encontraron reflejo, en el final del segundo milenio, en un arte tan efímero como la *sombra* que proyectamos en los muros en los que quisiéramos impregnar nuestra *presencia* con mayor garantía de continuidad. Ahora bien, los artistas contemporáneos aprendieron también a conjugar la efímera *presencia* que connotan las fugaces y sugerentes *sombras*, con la contundente permanencia que denotan los registros de los muros de recintos históricos o espacios consagrados. Christian Boltanski, que en su peculiar proceso de desmaterialización de su escultura fue sustituyendo la *presencia* de los objetos por la evocación de las *sombras* en sus instalaciones, luego seleccionaría espacios de gran “carga permanente” en los que plasmarlas, donde la pesadez de los muros enfatizaría la fugacidad de sus propuestas, sublimando el tiempo en el interior de templos como siempre se hizo con la *luz*, pues un instante suspendido en la eternidad, como un sutil haz de *luz* flotante en la oscuridad, nos remiten a aquellos episodios prehistóricos en los que la supervivencia física y metafísica podía depender de la llegada a tiempo de una antorcha a la profundidad de una oscura caverna.

Nuestro explorador de la *sombra* querría estar, sin duda, en la presentación de la instalación ‘Sombras’ de Christian Boltanski (Fig. 108) en el edificio de la Llotja en el centro de Palma de Mallorca, y escucharle explicar en primera persona,



245 Parreño, José María, ABC de las Artes, 29-5-2014. Parreño presenta la obra de Valdoserra como una meditación sobre la imagen y el cuerpo femenino, presentado frecuentemente de forma “fantasmal y esquiva, ya fuese mediante su fragmentación, su evanescencia, su superposición, etcétera”. Las obras de esta artista de Villafranca del Penedés (Barcelona) nos hablan, según el autor, de “una mujer reducida a presencia sin lugar y sin peso, susceptible de alojar en sí misma otras identidades”. Aporta que otro rasgo de las obras de Valdoserra ha sido, desde el primer momento, el “acierto de sus materializaciones”. Volvemos a encontrarnos ante la “objetualización” del arte que arrancara del soporte bidimensional, del arte que permitiera a otras mujeres artistas, como Yvonne Chevalier, reivindicar la *sombra* femenina con fotografías como la célebre ‘Colette’ (1932), pero con la necesidad de conquistar el espacio y de contagiarnos el virus de lo efímero, convirtiéndonos a los espectadores en espectros de una caverna compartida. Era una evolución de reclamación ontológica por parte de la fotografía, cansada de ser mero testigo de una realidad cuyo tiempo disecaba, como puede desprenderse de las palabras pronunciadas, semanas después para el mismo diario, por uno de los mejores exponentes de este arte en España, Alberto García-Alix: “[...] la fotografía señala siempre un fantasma. Todos los que aparecemos en las fotos estamos condenados a morir, somos una colección de cadáveres. Nos somos como somos, somos como éramos, a través de la fotografía, en cuanto aprietas el disparador, es pasado” (Solana, Guillermo, “García-Alix, Alberto, Autorretrato para una antológica”, ABC de las Artes, 12-06-1998).

sobrenatural”; quizá sea su objetivo la fuerza o agilidad de un animal bajo cuyos restos se camufla, o bien algún espíritu al que oculta su *presencia*, mientras pinta, graba, esculpe o danza,<sup>124</sup> constituyendo estas actividades la articulación de sus conjuros o la preparación de la imagen telúrica, que hoy conservamos, en torno a la cual fueron luego promulgados.

También a este respecto se puede pensar en un proceso integracionista y, en este sentido, Alonso del Real suscribió una de las hipótesis de Bégouen acerca de los ancestrales hierofantes (v. nota 75), que nos situaría, frente a la imagen del brujo de *Les Trois Frères*, como contempladores activos de un autorretrato mágico:

*El mago, sacerdote, chamán, o como queramos llamarle, es al mismo tiempo el artista. Es también otras muchas cosas, como por ejemplo médico. No sabemos si en algún caso también el jefe ejecutivo en la gran caza o cosa parecida. Pensamos que pintaba, grababa o esculpía, etc., al servicio en la actuación del mismo entramado diferenciado entonces de religión, magia y ciencia.*<sup>125</sup>

A lo mejor no somos nosotros quienes hemos descubierto al hechicero, sino él a nosotros, transmutado en *presencia mágica*, que nos está observando camuflado desde una dimensión desconocida.

Licencias aparte, quedémonos con que la acción de este antropomorfo es lo suficientemente importante como para que conlleve su plasmación como *presencia mágica* en un santuario; si es que dicha imagen, en sí, no fue exclusivamente el objeto pretendido, no de forma conmemorativa, sino ritual propiciatoria o destructiva.

Podría, por tanto, tratarse de un *cazador de sombras*, de *presencias espectrales*, como ya las definiéramos (1.4.2.9), que son el puente de lo visible a lo invisible; el “eslabón que perderán” los arqueólogos del futuro cuando nos integren, sin darle importancia a la brevedad de nuestra historia de dos mil años, con los más de treinta mil de magia paleolítica. Pues si nosotros no fuimos capaces, hasta el siglo XIX, de ver la transcendencia de la magia de nuestros antepasados, relegándoles a la consideración de cuasi primates a pesar de sus prácticas técnico-artísticas, ¿por qué iban los hombres de siglos venideros a atribuirnos a nosotros espiritualidad, o sentido de lo transcendente, si nuestro mayor legado estará constituido por maquinaria probablemente tan rudimentaria para ellos como pueda ser, para la cultura actual, un hacha de piedra, mientras que nuestras imágenes de culto siguen siendo, esencialmente, las mismas?

¿O es que lo dicho anteriormente de la *Rueda* de Duchamp no vale para imágenes esquemáticas paleolíticas? Habrá que recordar que el signo no lo inventamos nosotros, ni el arte, ni la ciencia; sólo los nombres de estas actividades que, en la medida en que se han desunido, especificado y vuelto autónomas, han incrementado su capacidad logística pero desmembrado al “*hombre físico, mental y espiritual*”, perdiendo su significación más profunda. No parece, desde luego, que el humanismo sea la clave dominante de nuestra tecnócrata cultura actual.

124 Véase capítulo 4, referente a la evidencia de danza ritual en Le Tuc d'Audoubert, en: J. Ucko, Peter, y Rosenfeld, Andrée, *op. cit.*

125 Alonso del Real, Carlos, *op. cit.*, pág. 273.



y directamente a los periodistas, su visión del arte y de la propia instalación. ‘Sombras’ era un proyecto expositivo en el que al factor umbrátil se sumaba el sonido como material escultórico.

La Llotja, una de las obras maestras de la arquitectura gótica tardía, y uno de los edificios más emblemáticos y fascinantes de Baleares, abría su nave de impresionantes columnas salomónicas, y prestaba sus muros a la *sombras* de Bolstanki, brindando al público la posibilidad de tener una peculiar experiencia acústica, gracias a la configuración del majestuoso espacio. **Combinando una instalación de sonido, que focalizaba la posibilidad de experimentar el tiempo, con los juegos de *sombras* de figuras celestiales, místicas y diabólicas que vibraban en las paredes, Boltanski establecía en ‘Sombras’ un fecundo diálogo entre una obra arquitectónica marcada por su historia y una obra escultórica muy desnudada de materia. El edificio, simplemente, se transformó en un templo en el que consagrar la fugacidad humana desde la comunión de la *presencia* y de la *permanencia***, sin marcar la experiencia con el hierro de la tragedia, pues como el propio artista diría, rememorando sus inicios con los ‘Juegos de Sombras’ de 1984, evocaba la memoria colectiva del pasado político, sobre la identidad, la efimeridad y el tiempo, como un montaje teatral “*menos horrible que juguetería*”. Inspirado por las mitologías que contienen los muros medievales de La Lonja, el artista hacía bailar *sombras* de esqueletos y de otras figuras de la tradicional *Danza macabra* en dicho espacio, enfrentando al observador con cuestiones trascendentales; poniéndole a hablar con la muerte con la misma naturalidad con la que ella nos silencia.

La reciente tecnología nos ha abierto, además, un mundo paralelo nuevo, *sombra* informática del físico que habitamos, a la que llamamos realidad virtual, que se ha ido expandiendo e incorporando a nuestra vida laboral y a nuestro tiempo de ocio abriéndolo, ¿cómo no? a la creación artística.

### 1.16 MULTIMEDIA UMBRÁTIL

Nuestro consumidor de *sombras* contemplaría el nuevo campo que se abriría ante sus ojos, en el que cada avance tecnológico contribuiría a una gran transformación del arte.

Durante la catarsis propia del cambio de milenio, seguirá atento la evolución del Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) de Karlsruhe (Alemania) que, habiendo comenzado su actividad en 1990, ya estaría celebrando en el 2010 sus veinte exitosos años de propuestas punteras en la realización de arte con los nuevos medios tecnológicos. Siendo un referente absoluto para los amantes del arte electrónico desde su fundación, el ZKM marcó un antes y un después, coincidente con el tránsito de milenio, en el panorama cultural europeo. Artistas como Bill Viola habrían desarrollado ya sus proyectos en esta institución, auténtica Meca de los creadores digitales, mientras numerosos intelectuales volvían su mirada hacia la incorporación de sorprendentes tecnologías y de los medios de comunicación al arte, que acapararía el mismo nivel de atención social que ya tuviera en el Renacimiento.

Habiéndose erigido ya el cine en el arte del siglo *xx* y, tras las experimentaciones de las vanguardias históricas hasta la aparición del arte computacional, el *s. xxi* arrancaba con un asombroso despliegue e hibridación de medios. El camino emprendido por muchos artistas a finales de la década de los ochenta, resultó ser el de mayor éxito cuando nuevas instituciones surgidas para atender la demanda del público no paraban de mostrar las expresiones tecnológicas que surgían y se multiplicaban a un ritmo vertiginoso desconocido en la producción artística anterior. Se trataba de un arte que abarcaba cuantas expresiones surgían al amparo de las nuevas tecnologías de los emergentes medios de comunicación, renovando continuamente el panorama cultural, un arte de factura y consumo rápidos, quizá frenéticos, que adoptaba las calificaciones de “arte electrónico”, “digital”, “interactivo” o “multimedia”, y cuyas raíces sabría encontrar nuestro investigador de *sombras* en los planteamientos teóricos del arte de principios

El problema de la vida lo resolvemos cada vez mejor; pero sobre el problema de la muerte quizá podría enseñarnos algo el brujo de *Les trois-Frères*.

De momento, su silencio es casi un desafío teniendo en cuenta la opinión de especialistas como Ucko y Rosenfeld:

*La interpretación de la función de representaciones de antropomorfos debe ser uno de los más importantes puntos de arranque para cualquier interpretación de lo que verdaderamente ocurrió durante un rito de magia simpática, pues el ser humano es claramente el originador del rito en primer lugar.*<sup>126</sup>

### 1.13 LA MAGIA PRIMITIVA COMO ÁMBITO DIALÉCTICO PARA EL ESPÍRITU Y LA MATERIA

*De la revisión sociológica de la Prehistoria a la fundamentación marxista de la estética*

**El “*homo magicus*” no parece haber evolucionado aún lo suficiente como para pensar que, en cuanto a comportamiento mágico se refiere desde el Paleolítico hasta nuestros días, se haya dado el paso a una nueva era.**

**Bien al contrario, las prácticas mágicas conservan en la actualidad toda su vigencia.**

**Frente al pensamiento de que la magia acabó para el hombre con el avance científico o la expansión de la religión, el componente mágico del *homo* moderno, detectable en cuantas actividades desarrolla vinculadas con la muerte, demuestra que el pensamiento mágico-religioso es inherente a la humanidad, y no propio de civilizaciones primitivas, como se pretende ver en ocasiones.**

En este sentido, Alonso del Real presume un largo futuro para las prácticas mágicas del hombre:

*Nadie duda que un conjunto de actividades que globalmente llamamos magia tiene que haber sido muy importante en determinados niveles de las sociedades pre y protohistóricas. La masa de datos etnográficos y paleoetnográficos, incluido lo bárbaro, nuestro propio folklore y hasta muchos fenómenos de nuestra Alta Cultura oficial, y no digamos de nuestras sub y contraculturas, y lo mismo para épocas anteriores de la nuestra y para las otras grandes civilizaciones hoy vivientes y ya extintas, nos hacen ver que este tipo de actividades es y ha sido y probablemente será siempre importante.*<sup>127</sup>

La hipotética reconstrucción del fenómeno mágico paleolítico adquiere así una nueva perspectiva, pues supone separar los aspectos rituales conectados a lo primitivo, de lo profundo y permanente del componente mágico del ser humano, tan vigente hoy como en los ancestrales santuarios. Pero antes de especular acerca de la dinámica que habría de seguirse en las ceremonias de los brujos cazadores de espíritus, hemos de aclarar lo que entendemos por magia, y en este sentido subscribimos la casi totalidad de lo que Alonso del Real definiera como “*residuo útil*” de las innumerables discusiones habidas al respecto, recogiendo en él las nociones de “magia” comúnmente

126 J. Ucko, Peter, y Rosenfeld, Andrée, *op. cit.*, pág. 136.

127 Alonso del Real, Carlos, *op. cit.*, pág. 225.

del siglo xx, aunque se presentase como un arte de memoria corta y sin apenas lazos con el pasado.<sup>246</sup>

Pronto descubriría que **la sombra, no sólo sobreviviría en el nuevo ámbito, sino que capitalizaría multitud de propuestas, estando ya presente, por esencia, en cada proyección o representación visual a partir de modelos, objetos o personas. Vería que, junto al despliegue tecnológico, el arte ojetual y el de acción campearían sin problemas e intercambiarían conceptos y desarrollos con el mismo. Artistas como Jeffrey Shaw, que se habían anticipado a la revolución digital con procesos interactivos entre el cine y la performance, se interesarían por nuevas fórmulas que permitieran un mayor grado de intervención del público. Bajo la influencia de Fluxus y del accionismo vienés (a partir de 1991), y ya como fundador y director del Instituto de Medios Visuales del ZKM, se esmeró en la organización de eventos e instalaciones en las que el público adoptaba un papel preponderante. La relación cuerpo y espacio, atendida especialmente desde la escultura y el arte de acción, cada vez más acoplados durante el final del milenio, acaparaba aquí gran parte de las propuestas. Una de las que más interés despertó en la exposición conmemorativa de los veinte años de andadura del ZKM fue 'Bubbles', configurada justo en el 2000 con el cambio de siglo.**

**'Bubbles' era una instalación multiusuario creada por Kiyoshi Furukawa y Wolfgang Muench, que permitía interactuar en tiempo real con unas burbujas virtuales. La sombra de los visitantes era captada por un sistema de vídeo programado, de modo que cada burbuja "reconocía" el toque producido por la sombra y su dirección. Por primera vez, en la historia de la Humanidad, la sombra de las personas podía no solo reflejar movimiento, sino producirlo, aunque fuera en la pantalla, alterando la caída de las burbujas proyectadas (Figura 109).**

Con este tipo de obras, el público ya no era mero espectador sino "usuario".<sup>247</sup>

Los brujos exploradores de las sombras paleolíticas, o el mismo Platón, en cuyas cavernas atravesaban realidades mediante el pensamiento mágico o el simbólico, respectivamente, quedarían absortos ante esta posibilidad de hacerlo también visualmente, del contacto que se establecía en pantalla ante el tacto no sentido, pero ejercido mediante el movimiento de la propia mano guiando su *sombra*.

En España, una exposición que, ese mismo año 2000, se remontó desde la consistencia materia hasta la más intangible realidad virtual, fue "Del Futurismo al láser. La aventura

246 Conviene, al caso, repasar la evolución de este arte nuevo en Castrillo, Carolina F., "Promoviendo los nuevos medios", Lápis, año XXIX, nº 264, Ed. José Alberto López, diciembre 2010-enero 2011. Castrillo se remonta a exposiciones que tuvieron lugar a finales de la década de los años sesenta y durante los setenta, "extremadamente radicales y transgresoras" que "[...] adelantaban algunos de los principios fundamentales del arte electrónico de hoy". Así, en 1968, Jasia Reichardt organizó la muestra Cybernetic Serendipity en el Institute of Contemporary Arts de Londres, referente para la tecnocultura, en el que participaron artistas como Nam June Paik y "gurús de la cibernética" como Gordon Pask y Edgard Ihnatowicz. Castrillo refiere que, en el mismo año "[...] fue exhibida en el Mjuseum of Modern Art de Nueva York la revolucionaria *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, un proyecto de Pontus Hultén en el que se exponía la relación entre el hombre y la máquina desde una perspectiva abrumadoramente innovadora". Cita luego la exposición Information presentada, en 1970, por Kynaston McShine en el MOMA; Software, Information Technology: Its Meanings for Art, presentada por Jack Burman en el Jewish Museum de Nueva York; Art and Technology, presentada por Maurice Tuchman en Los Angeles County Museum of Art, así como festivales, congresos, exposiciones y publicaciones de los años setenta que determinaron el afianzamiento del arte de los nuevos medios en el escenario internacional, sumándose nuevas iniciativas como los festivales European Media Arts Festival (EMAF, en Osnabrück), Dutch Electronic Arts Festival (DEAF, en Rotterdam, Next 5 Minutes (en Ámsterdam), Transmediale (Berlín) o el VIPER (Basilea). ZKM aparece aquí como una de las instituciones más preocupadas por promover la práctica artística en relación con los nuevos medios, ante cuyo éxito surgieron en la década de los noventa multitud de centros nuevos interesados en la interrelación entre arte y tecnología.

247 Precisamente, en 2007, el ZKM organizó una exposición titulada YOU\_ser. The Century of the Consumer en la que se profundizaba en esta cuestión.

aceptadas por las distintas escuelas y desde los puntos de vista más dispares:

1º **Una definición general de magia es imposible. Sin embargo, de modo más o menos intuitivo, todos entendemos que se trata de alguna especie de técnica de dominio de la naturaleza en torno, que se diferenciaría radicalmente de la religión por la actitud de dominio y no de dependencia y de la ciencia y técnica en sentido estricto por una aparente —conste que a menudo sólo aparente— inadecuación entre medios y fines, esto es, se trata de conseguir fines "materiales" por medios puramente "espirituales" o viceversa. Suponiendo, lo que es mucho suponer, que sepamos lo que quiere decir "materiales y espirituales".**

2º Que las delimitaciones claras entre la esfera de lo propiamente mágico, por una parte, y las de lo religioso y científico, por otra, no son muy claras y a menudo son puras construcciones conceptuales nuestras que, en la mentalidad y en la práctica de la gente que emplea la magia o, respectivamente, la religión y la técnica, pueden no ser nada claras.

3º Si bien, en nuestro tiempo, la magia como tal ha sido relevada por la ciencia en un aspecto y por la religión en otro, y el seguir aplicándola es pura sobrevivencia de un pasado caduco; esto es, "superstición" en sentido estricto. Esto no ha sido siempre así. En muchos lugares y tiempos, el globo indiferenciado en el que hoy distinguiríamos magia, ciencia y religión, ha sido una sabiduría global, a menudo muy rica y fértil, e incluso la magia como tal puede haber representado, en su tiempo, un factor de progreso. No es necesario ser ningún romántico, ni colaboracionista del asalto contra la razón, para pensar así, baste pensar en que un positivista como Comte, un marxista como Childe y un estructuralista como Lévi-Strauss, y, entre nosotros, un arqueólogo químicamente puro de la categoría de Alberto del Castillo, lo han visto así en relación con la ciencia. Y que en el orden de la religión, católicos como Rahner o Lubac y protestantes como Heiler u Otto lo han visto también así.

4º Tomando las distinciones establecidas hace ya años por Jensen y sobre las que muchos no hemos dejado de meditar, aunque sea para contradecirlas, podríamos distinguir tres especies básicamente diferentes de magia, no me refiero a la diferencia axiológica de orden moral entre magia blanca y negra, aunque esto, sin duda, sea importante, sino entrecruzándose con las dos a diversos ámbitos y niveles de operatividad, sea ésta positiva o negativa.<sup>128</sup>

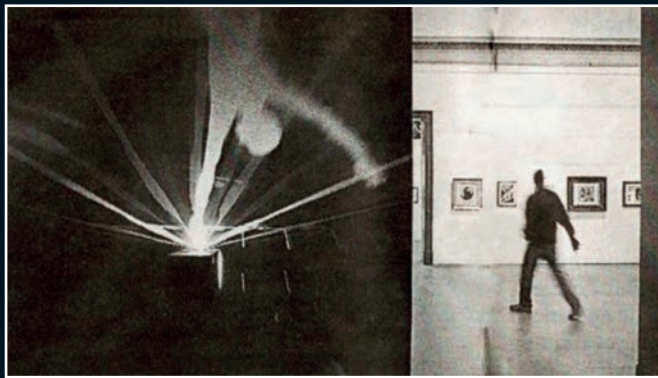
Alonso del Real se refería, apoyándose en enunciados de Rahner y Lubac, primeramente a la "magia sacramental", cuyo ejemplo máximo sería la Eucaristía (sea en su línea positiva-religiosa o negativa-sacrilega "en cuya eficacia muchos creen y subjetivamente puede producir terribles efectos": misas negras y rituales similares). En segundo lugar a la "magia operativa no estrictamente sacramental", donde la sugestión y el factor psicosomático explican una eficacia, en muchos casos indiscutible, que puede relacionarse con el valor y la destreza de un cazador que ha practicado un rito mágico que le ha preparado psicológicamente.

128 Alonso del Real, *Carlos*, op. cit., págs. 226-227

109.  
Kiyoshi Furukawa /  
Wolfgang Muench,  
'Bubbles', 2000,  
instalación interactiva.







110.

Aspecto parcial  
de la exposición  
"Del Futurismo al láser".  
Palau de la Virreina, de  
Barcelona, 2001.  
Fotografía: Consuelo  
Bautista.

111.

Joan Miró,  
"Personaje con paraguas";  
madera, hojas secas  
y paraguas,  
1931.



italiana de la materia" (Figura 110). La muestra se propuso investigar cómo, **a lo largo del siglo xx, se fueron incorporando a la pieza todas las formas de la materia con nuevas posibilidades plásticas y conceptuales.**<sup>248</sup>

**Mientras tanto, palpitaba una gran paradoja: conforme iba creciendo la realidad virtual y, tanto en la ciencia como en el arte, se perfeccionaba la representación inmaterial, las distintas disciplinas del arte atravesaban procesos contrarios de "materialización", quizá como factores de equilibrio.**

### 1.17 LA TRIDIMENSIONALIZACIÓN DEL ARTE:

La historia reciente del arte, en la que normalmente ha quedado registrado el pensamiento de los creadores en sus escritos o en entrevistas que se les hicieron, nos da ejemplos claros de pintores que lo fueron en vez de seguir su auténtica vocación escultórica. Tal es el caso de Amadeo Modigliani, uno de los más afamados pintores del tránsito del siglo xix al xx que, sin embargo, siempre se consideró más escultor que pintor. De hecho, y especialmente por los escultores, puede verse con facilidad hasta qué punto sus dibujos y pinturas atienden más a lo escultórico que a lo pictórico. El propio Modigliani comentó en disitintas ocasiones que su dedicación a la pintura era *"meramente alimenticia"*, mientras esperaba la oportunidad de poder desarrollar su auténtica

vocación. Aunque el polvo que desprendía la piedra resultaba nefasto para su frágil salud, llegó a abandonar la pintura durante cinco años para entregarse a su pasión por la escultura, que tanto influyó sobre su modo de pintar. Sólo vivió 35 años, pero fueron suficientes para dejar un legado artístico inapreciable.

Salvo en los casos de escultores frustrados, como Modigliani, los pintores fueron los felices protagonistas de la gran revolución artística de aquel cambio de siglo, abjurando el sometimiento del color a la línea, apartándose gradualmente de la figuración hasta poner el color "a arder" en composiciones abstractas que despreciaban la forma; llegaron, incluso, a renunciar al contenido temático. Sin embargo, conforme avanzaba el siglo xx, guerras mundiales mediante, el arte se fue decantando por lo objetual, lo tridimensional, sin percatarse en muchos casos los propios artistas de que ello suponía una clara "esculturización" de sus trabajos.

Pintores como Joan Miró sintieron la necesidad de superar los estrictos límites físicos de la pintura, de transgredir la bidimensionalidad. Este artista irrumpió en la escultura en un acto de liberación, con afán de mayor juego que el que ya había conseguido sobre el plano. Realizó su primera pieza tridimensional en 1931, ensamblando objetos en clave de provocación surrealista, que ya reclamaban el papel del objeto como nódulo de identidad social que, más adelante, el ámbito del diseño afianzaría. A mediados de los años cuarenta, Miró elaboró pequeñas piezas en arcilla que después llevó al bronce. Éste sería, en lo sucesivo, su material escultórico predilecto (Fig. 111).

248 "Del Futurismo al láser. La aventura italiana de la materia", montada en el Palau de la Virreina, de Barcelona, hasta el 14 enero del 2001. Este concepto generalista se aplicaba, particularmente, al arte italiano, por haber nacido en Italia el Futurismo, corriente artística que quiso reflejar el dinamismo, la velocidad y el vértigo que parecieron invadir el mundo. Marinetti, de hecho, estaba presente en la exposición, con una pieza alusiva a los coches de carreras y a los trenes. En su recorrido sobre cómo la materia se incorpora al cuadro, se encontraban obras de Lucio Fontana con los lienzos perforados comentadas anteriormente, mostrando el vacío como forma de materia. También los reflejos que una luz cambiante que producía un cristal, convertía a las *sombras* en elementos de naturaleza pictórica.

La tercera especie es la pseudomagia, incluyendo en ella el ilusionismo y cuantos recursos efectistas, pero no eficaces, pueden emplearse para divertir o engañar, y explotar comercialmente a los demás. Por las razones ya aducidas no comulgamos enteramente con la tercera consideración de Alonso del Real, pues **en vez de "pura sobrevivencia de un pasado caduco" entendemos que las prácticas de orden mágico supervivientes en la actualidad, más bien suponen la demostración de la "vigencia de un factor humano atemporal" ligado a la condición simbolista del ser humano.**

En cuanto al calificativo de "superstición", éste no es sólo aplicable a la práctica de actividades mágicas, pues como el propio autor indica en la segunda noción reseñada, no está tan clara la frontera entre lo mágico y lo religioso; ni siquiera entre lo mágico y lo científico a ciertos niveles; la teoría de la relatividad, por ejemplo, no parece participar del mismo nivel positivista que otras hoy más verificables.

El Diccionario de la Real Academia Española nos define la superstición como *"creencia extraña a la fe y contraria a la razón"*. En un país como España, que hace bien poco tiempo era todo él católico "por decreto", tal definición parece atribuir a la religión un nivel de veracidad que desde el estricto punto de vista científico no podría sino cuestionarse, pues se empeñe quien se empeñe, el pensamiento mágico-religioso y el científico no transcurren por el mismo camino. Y sin embargo dicho Diccionario sí ofrece una acepción de "superstición", como *"fe desmedida o valoración excesiva de una cosa, SUPERSTICIÓN de la ciencia"*.

Ante este planteamiento lo mágico ha de tildarse inexorablemente de supersticioso y lo científico también cuando muestra exceso de confianza en la ciencia misma.

Sólo la religión parece salvarse de duda al respecto, como si las verdades religiosas tuvieran aún más crédito que las verdades científicas. Pero mientras la religión aspira y la magia pretende, únicamente la ciencia demuestra, quedando las dos primeras en idéntico plano irracional.

En nuestro análisis del origen mágico del arte, partiendo de la magia paleolítica, ligamos en el "pensamiento mágico-religioso" dos vías de igual naturaleza intuitiva en la que la noción de "fe" queda más sujeta a la concepción freudiana de "deseo"<sup>129</sup> que a la

129 Freud establece una conexión directa entre la magia paleolítica y el factor deseo, partiendo de las tesis que Frazer sostiene en el primer volumen de su obra *The magic art*, distinguiendo lo que denomina "magia contagiosa" de aquella calificada como "magia imitativa". Señalando la validez de la definición de magia que brindara Taylor (*Mistaking an ideal connexion for a real one*), Freud esgrime la que Frazer apunta en términos análogos: *"Men mistook the order of their ideas for the order of nature, and hence imagined that the control which they have, or seem to have, over their thoughts, permitted them to exercise a corresponding control over things"*. En Freud, Sigmund, *Totem y tabú*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1993, págs. 112-113, puede observarse que este autor encuentra justificación al rechazo, por insatisfactoria, de ciertos autores a esta "luminosa explicación de la magia": *Pero reflexionando un poco, hallamos justificada su objeción de que la teoría que sitúa la asociación en la base de la magia, explica únicamente los caminos por ella seguidos, sin informarnos sobre lo que constituye su esencia misma, esto es, sobre las razones que impulsan al hombre primitivo a reemplazar las leyes naturales por leyes psicológicas. La intervención de un factor dinámico se→*

Bien avanzado el siglo, en 1986 el MNCARS dedicó una exposición a la creación escultórica de Joan Miró, fallecido tres años antes, comisariada por la crítica de arte Gloria Moure, que había tardado dos años y medio en reunir las piezas que la nutrían. La comisaria resumía los motivos por los que se decidió el montaje de la muestra:

*La escultura ocupa ahora el puesto más destacado entre las preferencias de los artistas. La actividad tridimensional centra la vertiente creativa de los artistas más vanguardistas y la etapa más tardía de Miró coincide con su máxima dedicación al trabajo escultórico.*<sup>249</sup>

Entre las principales características de las esculturas de Miró, Moure señalaba:

*[...] su interés por la materia. “sus esculturas son de contorno, no de interiores, y en esto su trabajo se asemeja mucho al de Gaudí”. La última peculiaridad de la escultura mironiana está en la intemporalidad de las piezas, dado que los temas abordados en sus creaciones son intemporales.*<sup>250</sup>

Muchos más pintores con todo un bagaje de color y bidimensionalidad a cuestas, como Gerardo Rueda, cuyos dibujos permiten observar el proceso que le llevó desde la pintura al relieve y de éste a la escultura, siguieron el mismo camino. Otros, que no lo declararon, fueron incorporando tanta materia a sus cuadros, que éstos se transformaron solos en esculturas sin pedirles ya permiso.

**En 1978 la crítica norteamericana Rosalind Krauss había indicado que “se ha utilizado el término escultura para referirse a cosas bastantes sorprendentes...”, describiendo a continuación algunas obras que expandieron el campo de la escultura hacia la arquitectura, el paisaje, las construcciones o la mera señalización de imágenes.**

**Javier Maderuelo aludiría a esta crítica, más de treinta años después, porque los pintores estaban haciendo obras que no son estrictamente pinturas, por lo que “podríamos considerar que son, en la lógica de Rosalind Krauss, esculturas”. Esto sucede con las piezas en mármol, bronce o plomo de Antonio López, con las cerámicas de Miquel Barceló o con los objetos dorados de Elena del Rivero. La pintura de Barceló, exuberante de materialidad, ha encontrado la manera de cobrar volumen superando la planitud del lienzo tradicional. Precisamente, ese bastidor sobre el que tensa el lienzo es utilizado como objeto físico y como soporte material por Elena del Rivero quien se sirve de él dándole con pan de oro.**<sup>251</sup>

Efectivamente, hasta los pintores más conservadores y dedicados exclusivamente a la pintura durante muchos años, como era el caso de Antonio López, citado por Maderuelo, al que la “muerte” de la pintura en los negros de Rothko o de Reinhardt no parecía afectarle por la extraordinaria diferencia de planteamientos con aquéllos, sintieron la llamada de la tridimensionalidad (o la caducidad de la bidimensionalidad).

En enero de 2011 López publicaba una antología de sus dibujos<sup>252</sup> y un homenaje escultórico dedicado a Rafael Sánchez Ferlosio, Miguel Delibes y Antoni Tàpies. Como todo lo que concierne a su obra, el artista siguió muy de cerca la producción de las 213 páginas del libro:

*Lo más difícil ha sido reproducir con fidelidad la sensibilidad de cada uno de los dibujos con sus sombras exactas.*<sup>253</sup>

249 García, Ángeles, “60 dibujos de Joan Miró, expuestos por primera vez”, El País, 22-10-1986, p. 31. La autora recogía las declaraciones de Gloria Moure con motivo de la inauguración de la exposición, que luego se alojó en la Fundación Miró de Barcelona y viajó hasta el museo Ludwig de Colonia.

250 García, Á., op cit.

251 Maderuelo, Javier, “Poética y metáforas de la escultura”, El País, Babelia, Arte/Exposiciones pág. 18, 26-9-2009.

252 López, Antonio, Dibujos, TF Editores, 2011; con textos del propio Antonio López y del crítico y catedrático Francisco Calvo Serraller.

253 García, Ángeles, “La sombra exacta”, El País, Cultura pág. 42, 9-1-2011. La autora, tras rememorar los primeros pasos de López en el arte, dibujando un bodegón a instancias de su tío, el pintor Antonio López Torres, asevera que “Para Antonio López el dibujo no ha sido nunca un arte secundario. Le da la misma importancia que a su pintura, pero, aunque no lo acabe de reconocer explícitamente, le aporta más satisfacciones”, entre otras cosas porque le permiten “resolver un tema, casi sobre la marcha [...]”. El dibujo, lenguaje básico tanto de la pintura como de la escultura, pero con autonomía propia en cuanto arte no menor frente a los mismos, en el taller de Antonio López rinde un culto importante a las sombras de los objetos que éste representa. De ahí el título del artículo de A. García.

supuesta validez de presuntas revelaciones; pues el rigor científico es precisamente el que ha de prevalecer en esta tesis doctoral. Nos limitaremos a analizar conductas o manifestaciones escultóricas en las que detectemos los aspectos que atienden al anhelo de transcendencia, entendiendo como mágica toda actividad orientada a conectar lo natural con lo sobrenatural.

La evidencia de lo sobrenatural sólo puede aceptarse desde la fe religiosa o la intuición mágica a través del pensamiento-sentimiento mágico-religioso; un camino directo de naturaleza irracional que rebasa el cometido de la más atrevida hipótesis científica.

Habiendo, pues, situado esta premisa, podemos afrontar el análisis de la orientación espiritual del hombre sin plantear la oportunidad de sus eternas aspiraciones, realizando un estudio del factor mediático en sí, y dejando abierta la cuestión metafísica a cuantas tesis quieran acometerla desde los órdenes teológico o filosófico.

Este factor mediático es inmanente al arte del hombre del Paleolítico, que ya hemos analizado como medio en vez de como fin en sí mismo.

**El carácter mediático del arte, guiado por el deseo de lograr de lo sobrenatural alguna respuesta natural, o viceversa, encontraría en Freud uno de sus más entusiastas defensores; quizá demasiado obsesionado por su concepción traumática de la evolución del pensamiento humano desde la infancia hasta la adolescencia, pero muy ajustado a razón en cuanto se refiere al deseo como fuente inspiradora del plano mágico del hombre desde el Paleolítico hasta la modernidad. La “infancia” de la humanidad había de convertirse, a la luz de los postulados de Taylor o Frazer, en punto obligado de partida para el análisis del pensamiento mágico, ante el que Freud argumenta (una vez más a favor de nuestro discurso) la orientación intelectual y transcendente de la magia, en la que el elemento supersticioso de naturaleza tabú, totémica o fetichista hay que diferenciar y matizar aparte: “Resumiendo, podemos decir que el principio que rige la magia, o sea la técnica del pensamiento animista, es el de la ‘omnipotencia de las ideas’.”**<sup>130</sup>

La capacidad simbólica del hombre, unida prehistórica e históricamente a las manifestaciones representativas en el *orden presencial*, lleva a Freud a admitir la naturaleza mediática del arte, entendiéndolo como la única actividad humana que aún conserva vigente el pensamiento mágico:

*El arte es el único dominio en el que la “omnipotencia de las ideas” se ha mantenido hasta nuestros días. Sólo en el arte sucede aún que*

*nos hace aquí indispensable, pero mientras que la investigación de este factor induce en error a los críticos de la teoría de Frazer, no resulta, en cambio, difícil, dar una explicación satisfactoria de la magia, profundizando en la teoría de la asociación.*

*Consideremos, en primer lugar, el caso más simple e importante de la magia imitativa. Según Frazer, puede ésta ser practicada aisladamente, mientras que la magia contagiosa presupone siempre la imitativa. Los motivos que impulsan al ejercicio de la magia, resultan fácilmente reconocibles: no son otra cosa que los deseos humanos. Habremos únicamente, de admitir, que el hombre primitivo tiene una desmesurada confianza en el poder de sus deseos. En el fondo, todo lo que intenta obtener por medios mágicos, no debe suceder sino porque él lo quiere. De este modo, no tropezamos, al principio, sino con el deseo.*

130 Freud, Sigmund, op. cit., pág. 115.



Ángeles García decía que el dibujo es una pasión para el artista, y que había realizado un gran esfuerzo de compilación de sus dibujos en la publicación que presentaba, *“Pero [que] su gran reto en este momento apunta a la escultura”*.<sup>254</sup> Lo cierto es que, desde entonces, es en el espacio donde más ha sorprendido, y se ha sorprendido a sí mismo Antonio López.

Si nuestro escudriñador de *sombras* levantara ese año la vista hacia el panorama internacional, se encontraría la misma tendencia generalizada. Así se enteraría de que Robert Irwin (Long Beach, California, 1928), que fuera uno de los pintores más pujantes de Norteamérica, tras explorar los límites de la abstracción durante los años setenta, llegó a la conclusión de que no quería seguir siendo pintor, tal y como se lo contó a la periodista Isabel Lafont que, cómo no, tituló aquella entrevista como *“Todo lo aprendí de las sombras”*:

*Observé la sombra alrededor de la pintura, que no tiene significado ni la puedes cuantificar; Si mueves la luz, la sombra desaparece. Pero en términos de cómo vemos el mundo, la sombra es muy importante. Es crucial en el mundo de la percepción. También me fijé en el marco y por primera vez y pensé que no es así como vemos el mundo. Desde entonces la cuestión fue cómo ver el mundo fuera del marco.*<sup>255</sup>

Irwin decidió que su medio sería la energía, en vez de la materia, y la *luz* su mejor opción desplegando, desde entonces, composiciones con tubos fluorescentes de colores como la que montaba, por aquellos días, en la galería madrileña Elvira González.

Un año más tarde, en 2012, *críticos como Roberta Bosco se preguntaban: “¿Qué impulsa a un pintor consolidado, que tiene más de 50 años y la carrera resuelta a lanzarse en la aventura escultórica?”* Bosco analizaba la génesis y el desarrollo de la obra de Pablo Palazuelo con motivo de una exposición de obra suya en la Fundación Godia titulada *“Línea y plano en el espacio”*,<sup>256</sup> partiendo de que dicha pregunta constituía el *“embrión”* de aquel artista, tal y como había señalado previamente Javier Maderuelo: *“La correspondencia entre los dibujos y las maquetas muestra perfectamente cómo Palazuelo pasa de la línea al plano y del plano al volumen”. La autora comentaba que aquél montaje del artista “[...] hace que el discurso resulte meridianamente claro, ya que los dibujos de siluetas con las líneas intermitentes que marcan los pliegues necesarios para construir las formas escultóricas, encuentran inmediato contrapunto en las pequeñas maquetas de zinc y hojalata, que sólo en algunas ocasiones llegaron a convertirse en esculturas de grandes dimensiones”*. Palazuelo había encontrado estas pequeñas maquetas *“amononadas y manchadas por excrementos de insectos”* y, tras su limpieza, restauración y catalogación, fue relacionándolas con los dibujos, almacenados a su vez en decenas de carpetas. Esto le indujo a plantear una tesis, esbozada hacía dos años en una primera exposición más reducida en Valencia que, en esta de Barcelona, formulaba en toda su magnitud. La selección incluía la primera pieza de intención escultórica que Palazuelo había elaborado ya en 1954, y a la que tituló *‘escultura cubista’* y que debió ser muy criticada por Maeght, su galerista de París, hasta el punto de que el artista no intentaría retomar la escultura hasta trece años más tarde:

*Fue en 1967 con ‘Primer Brote’, pero esta vez ya no se acercó desde la masa, sino desde la geometría de sus dibujos. “Sus esculturas surgen como consecuencia del reiterado trabajo de plegar y desplegar planos, expandir superficies, hacer crecer alas y buscar movimientos ascendentes”; aseguró el comisario. Maderuelo reveló la pasión de Palazuelo por la numerología, la alquimia y los temas esotéricos, que utilizaba en su búsqueda de una belleza, ajena a las normas clásicas y vinculadas a “los estratos más profundos del pensamiento”*.<sup>257</sup>

Era claro que Palazuelo encontraba en la magia antigua, en las *mancias* y en la alquimia, un medio de acercamiento a la esencialidad intelectual humana.

254 García, Á. op. cit.

255 Lafont, Isabel, *“Todo lo aprendí de las sombras”*, El País, Arte pág. 6, 5-11-2011.

256 Comisariada por Javier Maderuelo, esta muestra fue el primer proyecto de envergadura patrocinado por la Banca March en Barcelona, reuniendo un total de 93 obras (46 dibujos, 26 maquetas y 21 esculturas).

257 Bosco, Roberta, *“Palazuelo, viaje entre la línea recta y la escultura”*, El País, 10-10-2012, pág. 41.

*un hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción y que este juego provoque —merced a la ilusión artística— efectos afectivos, como si se tratase de algo real. Con razón se habla de la magia del arte y se compara al artista a un hechicero. Pero esta comparación es, quizá, aún más significativa de lo que parece. El arte, que no comenzó en modo alguno siendo “el arte por el arte”, se hallaba al principio al servicio de tendencias hoy extinguidas en su mayoría y podemos suponer que entre dichas tendencias existía un cierto número de intenciones mágicas.*<sup>131</sup>

Ahora bien, fiel a su línea de pensamiento, **Freud asume la orientación mágica del arte, pero lo relega, en cierto modo, a “actividad con pretensión de trascendente” para los humanos, sin poder tildar de trascendente propiamente un medio que, para el autor, no traspasa más que el nivel puramente ilusorio.**

Por ello, A. Zis encuentra en el padre del psicoanálisis uno de los máximos exponentes teóricos de un arte desligado de la realidad, contra el que ha de arremeter en su construcción de un criterio marxista apto para el análisis y valoración de las múltiples manifestaciones estéticas. Utiliza la noción freudiana del arte como ejemplo de un idealismo que desvincula lo artístico de lo real, aseverando que los idealistas no consideran la creación artística como un reflejo (o *sombra*) de la vida misma, sino como una autoexpresión del artista, como *“una penetración en las profundidades subconscientes de la psique humana o bien como la encarnación de cierto principio ideal (divino)”*, un alejamiento, si no huida, del que la noción del austríaco es para Zis perfectamente ilustrativa:

*La separación entre el arte y la realidad constituye la idea central de la estética del freudismo. “El arte, afirma Sigmund Freud, es casi siempre inocuo y benéfico; no aspira a ser otra cosa que una ilusión... Y nunca pretende entrometerse en la esfera de la realidad...” La separación entre el arte y la realidad se manifiesta de formas diversas en las distintas concepciones de la Estética idealista. Por ejemplo, el “credo” neopositivista en cuanto al problema del arte y la realidad, expresado en la intervención del esteta de Europa Occidental K. Hamburger en el V Congreso Internacional de Estética, consiste en que el viejo problema de la relación entre la poesía y la realidad no es, en resumidas cuentas, una cuestión gnoseológica, sino un problema de la teoría del idioma.*<sup>132</sup>

No parece que la escultura, por ejemplo, que independientemente de su codificación *“es”* o participa de la realidad tangible, pueda tener el mismo tratamiento que la poesía en el ideario de Zis, aun cuando éste afirmara que sus coetáneos estetas idealistas analizaban y valoraban el arte modernista, interpretando la esencia del arte como la de una *“realidad estética especial”* construida al margen del mundo real y sus leyes.

Frente a planteamientos como el del ruso, la corriente contraria de pensamiento para la que el arte no constituía una *sombra* de la realidad, sino que vehiculaba la autoexpresión de la personalidad, era representada por autores como el crítico americano

131 Freud, Sigmund, op. cit., págs. 121-122.

132 Zis, A., *Fundamentos de la Estética Marxista*, Moscú, Ed. Progreso, 1976, pág. 32.

Fueron muchas las incursiones de los pintores españoles en el campo tridimensional, como la que llevó a cabo el catalán Modest Cuixart en la cerámica, de la que destacaba dos “cosas importantes”:

*La sensualidad y seducción de palpar y acariciar el barro, y el hecho de ver acabada una una obsesión de mis primeros tiempos, el que la pintura crea relieves ficticios.*<sup>258</sup>

En definitiva, los pintores renegaban de la representación sobre el plano mientras iban al encuentro de lo *presencial* manifestado. Quienes, como era el caso de Cuixart, veían la escultura como “un mundo duro”, merodeaban el grabado y la cerámica huyendo del color y del resto de materiales pictóricos, que pertenecían para él al “mundo blando”.

A los antropólogos no se les pasó inadvertido este salto de campo que, lógicamente, atañe a una nueva configuración perceptiva, y en la que la imaginación parecía quedar en jaque, toda vez que en su día se diera por conquista intelectual:

*Cuando a nivel de sentido común tiene lugar una síntesis sensorial, dicha síntesis no es fugaz, de forma que llegara a desaparecer al desaparecer la realidad externa que la causa, sino que, al percibir, el sentido común en acto produce una impresión que no pasa. De esta manera, aunque la percepción pase, el haber percibido no pasa sino que queda [permanencia], y queda a disposición de la actividad sensitiva. A la potencia sensitiva que es capaz de volver a considerar o a hacer presente algo que en un momento lo estuvo, pero que ya no lo está, que es capaz de re-presentar, es a la que se denomina fantasía o imaginación.*

[...] cuando el sentido que retiene las “especies impresas” se pone en acto por sí mismo y desde sí mismo, lo que hace es imaginar, es decir, producir “especies impresas”, o lo que es igual, volver a presentar, representar, lo que una vez estuvo presente.

*Esto es posible sólo en una facultad que es susceptible de hábitos, lo que significa que su grado de inmaterialidad o actividad formal es más alto que el de las potencias anteriores y que, por tanto, tiene cierta capacidad de aprendizaje.*<sup>259</sup>

Si, por otra parte, la antropología filosófica considera que la función de la imaginación de retener lo que desaparece de la “*presencia real*” en “*presencia intencional*” no sólo es ejercida en ausencia del objeto, sino también cuando aquel está presente, para el discurso escultórico resultan proverbiales estas categorizaciones de la *presencia*, aplicables tanto a lo intangible como a lo tangible. En el caso de un objeto como un ladrillo y de su *sombra* arrojada, estamos ante un binomio de *presencia* intercambiable en cuanto a que ambos pueden ser objetos de observación, y, al tiempo, de pensamiento, si bien el ladrillo existe como tal objeto, y la *sombra* no. Dado que la intangible *sombra* es la manifestación de una *presencia* matérica real, y que el ladrillo en este ejemplo es materia inseparable de su *sombra*, el escultor puede, como los brujos de antaño, conjurar indistintamente al uno a través del otro, y utilizar como material escultórico tanto a la *sombra* como al ladrillo, en un discurso que, al cabo, es intelectual y cuyos contenidos no dependen del factor ontológico sino del psicológico, siendo el ser humano tanto materia orgánica viviente como energía mental pensante. Obvias son aquí, al respecto, las implicaciones en los distintos órdenes filosóficos, religiosos o artísticos, y cada cual habrá de resolver la ecuación según las incógnicas y reglas que maneje, pero es indudable que la sociedad humana ha establecido a lo largo de su historia distintos modos de *presencia*, entre los que se incluye el vacío como ausencia, con los que dirimir su propia noción de permanencia. De hecho, en paralelo a la supervivencia física, la Humanidad lleva desde sus orígenes cuestionando, indagando, soñando o creyendo en su supervivencia metafísica, estando el arte tan implicado en la formulación mágica para conseguirla como el pensamiento filosófico.

Uno de los esfuerzos mayores al respecto, utilizando en España la filosofía pura como herramienta para el pensamiento trascendente, fue el realizado por Alfonso López

258 Declarado en: Fernández-Rubio, A., “Modest Cuixart: Mi obra en cerámica es una incursión en la tierra y el fuego”, El País, 20-1-1986, pág. 29.

259 Choza, Jacinto, *Manual de Antropología Filosófica*, Ed. Rialp, S.A., Madrid, 1988, pág. 192.

El autor remarca la capacidad re-presentativa que tiene la imaginación, y que permite al viviente escapar de la sujeción al “*presente extrasubjetivo*”, al aquí y al ahora físicos, y vivir respecto a su propio presente, es decir, respecto al presente que él se propone a sí mismo en su interioridad; se re-presenta. De esta manera, “*al quedar interiorizado y en presencia el mundo exterior, la capacidad operativa del viviente se dilata en razón directamente proporcional a esa interiorización y re-presentación*” (ibídem, pág. 193).

Edward Ballard,<sup>133</sup> para quien lo que Zis englobara bajo el término “modernismo” fuera lo que más se había de ajustar a la naturaleza de la creación artística.

Cuando Zis se desmarcaba de la que denominara “*vieja tesis de la Estética idealista*”, lo hacía guiado por su plan ligado al materialismo soviético, por el que todo arte en el que la expresión individual primaba sobre el compromiso social y político con el marxismo, recibía por parte de este autor el calificativo de “*arte antirrealista*”. Dicho término englobaba, pues, las manifestaciones de los “surrealistas”, “abstraccionistas”, “tachistas”, etc, ante las que el ruso se preguntara si no podrían considerarse como un “*testimonio de que puede existir también un arte que no sea, verdaderamente, un reflejo de la vida*”.

Pero la dialéctica de Zis no iba tan lejos, pues a continuación señalaba al respecto una consideración que matiza la cuestión, aprovechándola, por otra parte, para desligar radicalmente las dos tendencias estéticas que en su día se correspondieran con dos formas de entender el mundo, el hombre o la política, como el idealismo y el materialismo:

*Todo arte, en cualquier circunstancia, es siempre un reflejo de la realidad, pero el propio reflejo puede ser veraz o falso; puede conducir a tendencias acertadas o erróneas; el contenido y las vías del reflejo de la vida en el arte realista y en el antirrealista son diversos, contrapuestos, y se diferencian radicalmente.*<sup>134</sup>

Zis señalaba como “*características privativas de la época actual*” la contraposición de los sistemas de reflejar la realidad en el arte “*realista*” y en el “*antirrealista*”, así como la reducción de las numerosas y dispares corrientes artísticas, en cierto sentido, a realismo y antirrealismo.

Aquí cabe en cambio diferenciar, en torno al llamado arte paleolítico, la intención de asegurar el resultado de un ritual mágico mediante la elaboración de una imagen ajustada a la realidad tangible (arte como medio), de la intención estético-mimética correspondiente al concepto del “arte por el arte”.

En este sentido, Joan Sureda propone una revisión del sentido de realismo que Leroi-Gourhan establece en su decodificación del arte paleolítico:

*Creemos, sin embargo, al contrario que Leroi-Gourhan, que difícilmente cabe hablar en el arte paleolítico de realidad óptica o, simplemente, de realismo entendido según la tradición clásica occidental. El proceso creativo, tanto de los ejecutores del techo de la sala de los jeroglíficos de Pech-Merlé como de quienes decoraron las piedras de Rouffignac, arraiga en un pensamiento abstracto que busca lo significativamente esencial y no lo visual, como se aprecia también en las estatuillas humanas.*

Los grandes procesos de abstracción realizados por el ‘Homo sapiens’ en el ámbito de la representación artística son dos: el que posibilitó separar a un individuo de otros individuos de la misma especie y, consiguientemente, de su entorno, y el que condujo a

133 Ballard, Edward, *Art and Analysis. An Essay toward a Theory in Aesthetics*. The Hague, 1957, pág. 116.

134 Zis, A., *op. cit.*, pág. 33.



Quintás, para quien “La eternidad, como forma suprema de tiempo, ofrece el grado supremo de inmediatez y de presencia, y, por tanto, de profundidad”, en clara adscripción al concepto de “temporalización” de Heidegger por el que el futuro no es posterior al pasado que, a su vez, no es anterior al presente.<sup>260</sup> Para este autor “lo profundo es trascendente”, y “a su presencia sentimos la emoción que nos produce cuanto posee la sugestión de lo ausente y afecta, no obstante, a las cuerdas más sensibles de nuestro ser” (ibídem). En consecuencia, son profundos para López Quintás el “intérprete que hace de su ejecución un acto expresivo”, el “conversador que transporta a su oyente a un mundo de significaciones”, o el “filósofo que está intelectualmente en trance de trascendencia”, y suscribe la idea por la que todos ellos son capaces de sentir como presencia la “ausencia activa”:

*La idea más profunda es al mismo tiempo la que parece más natural, no porque es banal, sino porque es nueva, y corresponde a la presencia en mí de un vacío (no sentido por lo demás como tal), de una ausencia activa y de una especie de llamada hecha por ese vacío. Así sucede en el amor y en el arte más elevado.*<sup>261</sup>

Quedan aquí evidentes las conexiones entre la “presencia intencional” que enuncia Jacinto Chozá, desde la su antropología filosófica, y esta “ausencia activa” capaz de sentir (imaginar/pensar/descubrir) como presente lo ausente. Constituye una constante, un factor inmanente en nuestra cultura, la capacidad de asignar modo de presencia a la ausencia que se siente como vacío. La Metafísica del escultor vasco Jorge Oteiza nos brinda, a este respecto, clases magistrales en el hemisferio izquierdo de esta tesis.<sup>262</sup> El pensamiento escultórico, acostumbrado como ninguno a desentrañar la materia de lo intangible y la transparencia en lo tangible, cobró un papel preponderante en el tránsito del primer al segundo milenio, no siendo los arquitectos ajenos al mismo, sino copartícipes.

El final del siglo xx también nos dejó obras arquitectónicas que constituyen, en sí, auténticas esculturas; tal es el caso del museo Guggenheim de Bilbao, de implantación muy polémica en su día, pero de indudable relevancia en el pensamiento arquitectónico contemporáneo.

Luis Fernández Galiano establecía una definición del edificio, muy acorde con lo aquí expuesto:

*Sobre la estética escultórica: apropiada. Más bien que un edificio, el Guggenheim es desde luego una gran escultura habitable, sostenida por un andamiaje metálico que se forra de titanio, vidrio y piedra caliza en el exterior, y con tableros de yeso-cartón en el interior; esta plasticidad escenográfica lo aproxima a las arquitecturas efímeras de los decorados teatrales o cinematográficos, y le permite construir sin esfuerzo tanto un perfil emblemático, que lo hace hito urbano, como unos interiores expresionistas que capturan al espectador en su agitación onírica; a la vez espectáculo y fábrica de sueños, el museo representa bien la condición de las artes en la sociedad de masas.*<sup>263</sup>

260 López Quintás, Alfonso, *Metodología de lo suprasensible. Descubrimiento de lo superobjetivo y crisis del objetivismo*. Editora Nacional, Madrid, 1963, pág. 298. El autor conecta este concepto heideggeriano de temporalidad que se “temporaliza” como “futuro que-va-al-pasado-viniendo-al-presente”, con el vínculo que estableció Nietzsche entre profundidad y eternidad, en boca de su alter ego: Zarathustra. También recuerda López Quintás a Hölderlin, quien hermanó lo profundo con lo viviente cuando se cuestionaba el “extraño vínculo [que] une entre sí lo eterno y lo viviente”, apuntando como respuesta la que define como “condición superobjetiva de las realidades profundas”, a cuyo contacto entra el hombre en participación con el ser. Concluye que, en este sentido, la “nostalgia del ser” (Alquíe) no es sino la tensión ontológica que pugna por evadirse de la superficialidad de lo “objetivo” (op. cit. pág. 299).

261 López Quintás, A., op. cit. pág. 301.

262 V. Hl, Capít. “EL PANTEÍSMO COMO PROPUESTA HERMENÉUTICA. Del velo de Isis a de Blavatsky a la metafísica de Oteiza”.

263 Fernández Galiano, Luis, ‘Guggenheim, un Juicio Sumario’, en “Frank Gehry”, suplem. Babelia, p. 15, El País, 13-9-1997. El autor cuestiona la funcionalidad museística del edificio ya que, al igual que el Guggenheim de New York, “privilegio el contenedor sobre los contenidos”:

[...] al igual que Wright, Gehry ha construido una forma tan potente que se impone a las obras expuestas; Chillida ya ha renunciado a competir con sus volúmenes exteriores, y Serra ha tenido que colocar su monumental serpiente en el centro de la gigantesca sala de exposiciones temporales para aspirar a una visibilidad forzosa; pese a todo, la escultura es la que sale mejor parada (ibídem). Gehry comentaba, por su parte, en la entrevista previa al artículo citado, que el edificio también contaba con el rechazo de otro gran escultor vasco:

[...] Y luego conocí a Oteiza, que es un escultor excepcional, mejor que Chillida. Siento que esté en contra del Guggenheim; en todo caso eso no afecta a mi admiración por él. Quizá se reconcilie con el museo cuando lo vea con las obras instaladas; creo que van a quedar bien.

Fernández Galiano, Luis, ‘Cuando comencé a tener éxito, me sentía culpable’, en “Frank Gehry”, suplem. Babelia, p. 14, El País, 13-9-1997.

*aislar partes significativas de estos individuos, convirtiéndolas en manifestaciones o en signos de una totalidad.*<sup>135</sup>

La separación del arte de la realidad no es, desde el planteamiento mágico, sino la búsqueda de la realidad invisible, tanto exterior como interior, del ser humano y supone, por tanto, la gran aventura que, desde el antropomorfo de *Les Trois-Frères* hasta escultores como Oteiza o Chillida, han emprendido brujos audaces, que aspiran a mayor conocimiento del hombre y del universo que el que se desprende del análisis epitelial de nuestro entorno.

La fundamentación marxista de la estética no vino sino a establecer vías conductistas para el hecho artístico, en absoluto privándolo del carácter mediático, pero sí comprometiéndolo con el pensamiento político libertario. El arte actúa, pues, también aquí, como un medio; pero un medio transmisor del ideario marxista ante el que la intermediación entre la naturaleza y la sobrenaturaleza no cabe, al no considerar la última sólo que desde el nivel subjetivo del idealismo que deplora.

Paradójicamente, lo freudiano y lo marxista se acercan al situar en el plano ilusorio el hecho mágico. Pero acaso ésta sea una de las razones por las que sus supuestos han sido ya un tanto relegados en un mundo que no parece querer apartar la mirada de lo invisible, siendo esta “sinrazón” la máxima esperanza ante la idea de la muerte y la problemática que dimana del miedo a considerar al individuo como un mero cúmulo de materia organizada.

#### 1.14 CUANDO ALUMBRAN LOS ESPECTROS

*De las sombras de la Caverna de Platón, al iluminismo de la Escuela de Altamira de 1948*

Desde parámetros tanto idealistas como racionalistas, comprobamos que en su más remoto origen el arte es, pues, una actividad

135 Sureda, Joan, op. cit., pág. 53.

Esta diferenciación de Sureda es esencial para dignificar, con todo merecimiento, el carácter simbólico del arte paleolítico, en el que el proceso mágico-intelectivo gana más terreno que el que se ha supuesto comúnmente frente al irracional animista. El que el sentimiento/pensamiento mágico transcurra primeramente por vía intuitiva no implica, necesariamente, que el hombre del Paleolítico no pudiera ya abstraer conscientemente dicho pensamiento. La ulterior revisión de la dicotomización habida entre arte realista y arte abstracto contemporáneos, unida a las recientes investigaciones del arte paleolítico, en las que la figuración y la abstracción de nuestros ancestros adquieren significación homóloga, supone un desafío, tanto para los historiadores como los artistas contemporáneos, en el que urge la toma de postura en torno al arte como medio o como fin, rechazando la clasificación o producción de obras en virtud de supuestos caligráficos, formales, etc. (superstición vanguardista) o bien, asumiendo la pérdida del carácter mediático del arte, dejarse llevar por el simple juego estético epidérmico.

Obviamente, la presente tesis apuesta por el arte mediático cuyo origen mágico, intelectualizado y revisado, prevalece en cuanto a su función de interrogante metafísico y su cometido social de expresión del pensamiento, si bien este último puede circunscribirse al universo estético.

A la capacidad de simbolismo fragmentario que comenta Sureda, por el que el aislamiento de partes significativas de un todo otorga a dichas partes, a lo largo de la historia, carácter mágico-presencial, dedicaremos capítulo *exprofeso*, por lo que no adelantamos aquí más consideraciones al respecto que el carácter propiamente mágico de este tipo de fragmentación.

Indagando sobre esta “esculturización” de la arquitectura en el tránsito del primer al segundo milenio, nuestro investigador de *sombras* encontraría referencias claras en el libro *Saber ver la Arquitectura* de Bruno Zevi, uno de los críticos de Arquitectura más destacados del siglo xx, que ya había hecho un análisis similar del Partenón:

*Quién investigue arquitectónicamente el templo griego, buscando en primer lugar una concepción espacial, tendrá que huir horrorizado, señalándolo amenazadoramente como típico ejemplar de no-arquitectura. Pero quien se acerque al Partenón y lo contemple como gran escultura, quedará admirado como frente a pocas obras del genio humano.*<sup>264</sup>

Salvando las obvias distancias temporales, esta misma afirmación valdría para gran parte de las arquitecturas más celebradas de hoy en día.

**El escultor José Luis Sánchez, que ingresara en la Real Academia de Bellas de San Fernando con el discurso *En defensa de la escultura*, declaraba en octubre de 2011 que algo había cambiado en el panorama arquitectónico:**

*Arquitectos como Zaha Hadid, Norman Foster o Calatrava no hacen edificios, sino esculturas para vivir dentro.*<sup>265</sup>

Otros arquitectos, como Álvaro Siza, que no suscribirían la tendencia a realizar edificios tan emblemáticos desde la contundencia y la diferenciación con el paisaje, encontrarían, en cambio, en la escultura “*el placer de trabajar*”, dedicando a esta actividad sus ratos libres:

*No estoy de acuerdo en las fronteras de las distintas artes. Dedico a la escultura tiempos libres de mi otra actividad central, pero el placer de la arquitectura es cada vez menor por la complejidad y la serie de condicionamientos que se imponen en la construcción. Es una tendencia que hay en toda Europa y creo que llega también a España. El arquitecto queda fuera del proceso tras realizar los dibujos del proyecto y eso me hace sentir como mal aceptado.*<sup>266</sup>

Conforme la ingeniería fuera “invadiendo” el ámbito arquitectónico, los arquitectos se volverían paulatinamente escultores; especialmente, aquellos de corte humanista que conciben la arquitectura como un arte antes que como una actividad tecnológico-científica. Algunos arquitectos de formación, incluso, nunca ejercerían la profesión y se pasarían directamente al campo escultórico, como Pablo Valbuena que, al iniciarse con la proyección sobre objetos con su serie “Esculturas aumentadas” ponía el acento en el aspecto temporal de lo escultórico. Posterior y simultáneamente, en las salas Max Estrella, La Laboral y Parpalló (Madrid/Gijón/Valencia), comenzó a intervenir directamente en el espacio:

*La llegada a un espacio privado me interesa porque me permite asumir en primera persona algo de lo que se ha hablado mucho y es la desmaterialización del objeto artístico. Yo ofrezco sobre todo un proceso, una idea, más que un producto. [...]*

*Nunca ejercí la arquitectura, pero, sin duda, mi formación tiene mucho un peso en todo lo que hago. Investigo sobre el espacio pero desde un punto de vista no funcional y completamente abstracto. En el fondo, eso es la escultura.*<sup>267</sup>

También se “esculturizó” la poesía con artistas como Joan Brossa cuando llevara a cabo recreaciones como la que bajo el título ‘el duende y la alegría’ le dedicara a Federico García Lorca, quien en su época fue malentendido por *sombrío*:

264 Zevi, Bruno, *Saber ver la arquitectura*. Apóstrofe, Madrid, 1948. (Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura con título original en italiano: Saper vedere l'architettura).

El libro gira en torno al concepto del espacio como elemento sin el cual no existe la arquitectura, aunque ésta pueda tener o no otros muchos elementos y quizá, sin ellos, tampoco pueda ser considerada como tal. El autor pone al Partenón como ejemplo de la no-arquitectura, ya que sólo se tuvo en cuenta la envolvente, y se configuró para ser admirado desde el exterior, como un “objeto glorioso e impenetrable” con proporciones y decoración admirables, pero sin espacio real interno. Ello lo convierte, según este autor, en un elemento con valor escultural y urbanístico, pero no propiamente arquitectónico.

265 Opinión recogida en Gosálvez, Patricia, “Esculturas que esconde la maleza”, *El País*, Madrid, pág. 8, 15-10-2011.

266 S., F. (sic), “Álvaro Siza encuentra en la escultura ‘el placer de trabajar’”, *El País*, 13-11-1998. Declaraciones de Álvaro Siza al diario, con motivo de su exposición de escultura en las salas del Museo Colecciones ICO de Madrid (calle Zorrilla).

267 Palabras de Valbuena recogidas en la entrevista Díaz-Guardiola, Javier, “Lo virtual puede ser muy real”, *ABC Cultural*, pág. 27. 4-9-2010.

transcendente de la que se sirven los brujos para sus ritos mágicos. La magia paleolítica cabe clasificarla en base al móvil que la alienta y, en este sentido, la mayoría de los prehistoriadores señalan tres clases evidentes que casi acaparan la temática de los brujos ancestrales: magia de captura, magia de fecundidad y magia de protección.

En la magia de captura, junto a la función de lograr una presa tangible, hemos apuntado la posibilidad de “caza de espíritus” del ámbito intangible.

Los animales lacerados o capturados, así como multitud de formas no figurativas, muchas de las cuales han sido comúnmente identificadas como trampas, o la “lectura” ya comentada del acribillamiento del bisonte esculpido de Niaux (v. nota 10), apoyarían la práctica de este tipo de magia para el que Alonso del Real apunta, entre otras, una consideración reveladora de la ventaja intelectual que cabe suponerles a los iniciados en la magia, frente a los neófitos, del Paleolítico:

*En sociedades mínimamente complicadas y en las que evidentemente habría diferencias de inteligencia natural o de grado de iniciación, la lectura de esta magia de caza variaría mucho. Los ejemplos recogidos en vivo entre cazadores africanos o australianos actuales, las investigaciones soviéticas sobre cazadores paleárticos y el mismo nivel de diferencia en la interpretación del valor de los actos sacramentales o parasacramentales en la Iglesia Católica, nos los indican. Si hombres como Hehaka Sapa, Barbagano, los pintores australianos recientemente interpelados o los informantes amerindios de Radin tenían claramente esta noción, igual que la puede tener hoy un teólogo católico frente a muchas formas de religiosidad popular, no veo por qué los hombres de talento o incluso de genio que pintaron Candamo o esculpieron las figurillas de Kostienski no tendrían también claramente esta conciencia diferencial frente a los propios “errores vulgares” de su sociedad.*<sup>136</sup>

**En la medida en que nos adentramos en el análisis de la magia paleolítica, los oficiantes de la misma se nos revelan como portadores de un pensamiento cuya vigencia actual es patente, a poco que leamos entre líneas el comportamiento del hombre actual.**

**Corta distancia parece separar al brujo cazador ancestral del escultor con proyección transcendente para su arte, en cuanto al nivel de interrogación metafísica se refiere.**

**Cuando Alonso del Real indicara que la magia fue, en su tiempo, un “poderosísimo factor de progreso” no hacía sino reconocer la importancia de una actividad que se manifiesta, desde orígenes remotos, como humana por excelencia:**

*Creemos que magia, en sentido amplio y en sus dimensiones serias, ha existido con casi absoluta seguridad desde el Paleolítico superior hacia nosotros. La consideramos altamente probable en el Paleolítico medio y no imposible antes. Sus niveles de eficiencia a veces parecen haber sido muy altos, de lo contrario todo el espléndido arte paleolítico resultaría muy oscuro. En otros casos pueden haber sido puramente imaginarios o no haber existido. No pensamos que para las grandes operaciones como la caza y el sexo hubiese diferencia entre magia sacramental y magia eficiente de otro tipo. Quizá sí, en*

136 Alonso del Real, *op. cit.*, págs. 230-231.



Federico tenía el duende más grande. Y quizá por eso le entendieron casi siempre mal. Porque es mucho más fácil entender el arte sin duende, más cómodo, menos molesto. La gente quiere cosas amables, luz del sol. El duende siempre impresiona porque forma parte de lo críptico, de lo misterioso. ¡Y a mí que me parece que eso es precisamente el arte...! Las cosas del duende las entiendo pero no las puedo explicar bien... ¿Hay algo más bonito que eso?<sup>268</sup>

En diciembre de 1998, Daniel Giralt-Miracle resumía magistralmente la trayectoria artística de Brossa, y el proceso de "esculturización" de su poesía, en un artículo que daba la noticia de su fallecimiento:

*Brossa tuvo el talento de saber vivir la aventura cultural de este siglo (pintura, teatro, cine, poesía, magia, etcétera), impregnarse de sus elementos más activos y responder personalmente a todos estos estímulos. El dadaísmo, el surrealismo, el psicoanálisis, la fascinación por el inconsciente, la estética zen, la música contemporánea, la magia, el transformismo, la poesía visual, formaban parte de la multiplicidad de intereses que activaron su pensamiento literario, artístico e intelectual, que él siempre procuró que siguiera su propio ritmo [...]. Así, Brossa, que a pesar de haberlo sido prácticamente todo simplemente se consideraba poeta, aspiraba a una poesía sin límites, una poesía que lo abarcara todo, una poesía que con el paso de los años se fuera transformando y discurriera de la palabra a la imagen buscando sobre todo un comunicación sugestiva, moderna, eficaz e inteligente. Esto le llevó a explorar nuevas maneras de hacer poesía, primero con las palabras, después en la escena, más tarde con la imagen y finalmente con el objeto. Y fue de esta manera como logró transitar de la poesía literaria a la poesía concreta, de las imágenes verbales a las imágenes visuales, siempre eludiendo la opción estética, puesto que era la que menos le interesaba, y potenciando la idea, lo más importante para él. Una concepción del arte que comportó el uso de materiales pobres, de cosas esenciales, aunque, eso sí, cargadas de significación.*<sup>269</sup>

Giralt-Miracle comentaba que, en más de una ocasión, se levantaron voces desde el mundo de las bellas artes reprochando al poeta sus progresivas incursiones en el ámbito de la creación plástica, considerándolo un intruso o un advenedizo, ignorando la coherencia del proceso intelectual que llevó a Brossa a afirmar que "el poeta actual ha de ampliar su campo, salir de los libros y proyectarse a través de los divesos medios que le proporciona la sociedad misma y que el poeta puede usar como vehículos insólitos, infundiéndoles un contenido ético que la sociedad no les confiere". Lo más paradójico de dicha afirmación, a nuestro juicio, es que cambiando en ella la palabra "poetas" por la de "escultores", resulta también proverbial para explicar la mirada de estos últimos hacia los medios informáticos, hacia la "realidad virtual" encontrando en ella, como más tarde comentaremos, un mundo nuevo en el que ejercer con gran libertad su creatividad escultórica. Estas obras virtuales serían tan esculturas como eran ya, legítimamente, poemas las creaciones objetuales de Brossa. El artista catalán, desde la poesía, había conectado con el *objet-trouvé*, con el *ready-made*, con el *happening*, el arte conceptual...

La escultura se entiende con la poesía igual que con la música, son tres manifestaciones humanas de expresión y significación que saben intercambiarse el espacio y el tiempo, la materia y la energía.

En la página anterior del medio que rendía honores al desaparecido poeta, aparecía una fotografía de Consuelo Bautista en la que podía verse a Brossa jugando con la *sombra* de su mano (Fig. 112).

La poetización de la escultura y la esculturización de la poesía tendrían consecuencias en un mercado, asentado desde siempre en la posesión de objetos.

La poetización de la escultura y la esculturización de la poesía tendrían consecuencias en un mercado, asentado desde siempre en la posesión de objetos.

268 Mora, Miguel, "Brossa recrea 'el duende y la alegría' de Lorca", La Cultura, El País, 11-6-1998, p. 35.

269 Giralt-Miracle, Daniel, "La poesía en su cuarta dimensión", La Cultura, El País, 31-12-1998, p. 35.

cambio, en la industria. Salvo el asunto de los diablillos,<sup>137</sup> no nos parece verosímil la magia de birlibirloque. Y en conjunto, como índice social, nos indica un grado muy elevado de hominización y una marcha progresiva.<sup>138</sup>

La magia vista como "**poderosísimo factor de progreso**" explica la evolución del pensamiento humano desde los mitos hasta las verdades científicas, desde las **presencias mágicas** de nuestros antepasados hasta las más inesperadas demostraciones empíricas.

Un largo recorrido, desde la bestialidad hasta la humanidad, culmina con el "parpadeo" que supone el tránsito de lo humano primitivo a lo moderno; "parpadeo" que constituye un viaje entre la **sombra** del instinto y la **luz** del intelecto, en el que para Blavatsky el nivel mediático se manifiesta tanto en la estatuaria mágica como en la exploración alquímica que diera lugar a la investigación química positivista. Así queda reflejado en su pensamiento, no por decimonónico carente de clarividencia:

*Ciertamente no acertamos a ver que el moderno químico se diferencie en punto a facultades mágicas del teurgo antiguo si no en que, por conocer el dualismo de la naturaleza, disponía el segundo de un campo de observación doblemente vasto que el del primero. Los antiguos animaban las estatuas y los herméticos hacían visibles, en determinadas condiciones, los espíritus elementales en sus cuatro formas de gnomos, ondinas, sílfides y salamandras. De la combinación del oxígeno con el hidrógeno obtiene el químico agua cuyas gotas sirven de ambiente a la vida orgánica y en cuyos intersticios moleculares se diluyen el calor, la electricidad y la luz lo mismo que en el cuerpo humano. Pero ¿de dónde dimana la vida atómica de la gota de agua?, ¿se han aniquilado las peculiares propiedades del oxígeno y del hidrógeno al transmutar su forma en la del agua? A esto responde la química moderna diciendo que ignora si los gases componentes del agua conservan o no su misma substancia en el compuesto, y por lo tanto, bien podrían los científicos escépticos aplicarse lo que dice Maudsley de "permanecer tranquilamente resignados en la ignorancia hasta que brote la luz".*<sup>139</sup>

Si para los teólogos la "iluminación" es el "esclarecimiento religioso interior místico experimental o racional"<sup>140</sup> ¿por qué no habían de

137 El autor se refiere a otras formas de magia menor, no comprendidas en los grupos básicos enunciados, consistentes en manipulaciones con figuras demoníacas no terribles: "más bien de tipo de nuestros trasnos o diablillos" (v. op. cit., pág. 233).

138 Alonso del Real, op. cit., págs. 238-239.

139 Blavatsky, H. P., op. cit., Tomo II, página 222.

140 De igual manera que para la Teología "iluminar" equivale a "ilustrar interiormente Dios a la criatura", la luz simboliza el influjo sobrenatural sobre el hombre. Pero incluso al hereje se le llamaba "iluminado" o "alumbrado" en función de un resquicio conceptual mazdeista por el que igual que la luz se asocia con Dios, convirtiendo al maligno en "príncipe de las tinieblas", cupo a su vez diferenciar luces verdaderas y falsas o ilusorias.

Así se entiende, por ejemplo, el calificativo de "iluminados" por el que fueron conocidos en el siglo de la Ilustración los seguidores del bávaro Weishaupt que en 1776 fundara una secta herética y secreta que pretendía un código moral contrario al orden establecido en religión, familia y propiedad.

En cuanto al simbolismo dualista, éste resulta revelador cuando la luz es divina o maléfica atendiendo a su naturaleza solar o lunar, siempre en concordancia con los cultos solares o lunares que rigen multitud de culturas. →

112.  
Joan Brossa jugando  
con su *sombra*.  
Fotografía: Consuelo  
Bautista.



Mientras escultores que ya conjugaban la materia y el espacio de forma no convencional, como Richard Serra, cuya *sombra* también publicaba la prensa,<sup>270</sup> se quejaban de que “el mercado busca perpetuar el arte de pedestal” y aseverando que “todo se compra o se vende, y los artistas se han convertido en marcas como Gucci”, pensadores como Daniel Verdú, en un artículo titulado “El fin de la cultura de los objetos”, daba cuenta de la desmaterialización general en una sociedad de consumo en la que se acababa aquello de “domesticar el tiempo a través de la colección de cosas”, como dijera Braudillard en su famoso *Sistema de los objetos*, y en la que lo físico y tangible cada vez tenía menos relevancia;<sup>271</sup> hasta se especulaba con que la acumulación de bienes físicos dejaría de determinar la riqueza o la identidad.

Blanca Muñoz expondría, en 2013, esculturas con vocación de ingravidez en la sala Alcalá 31 de Madrid, en su primera retrospectiva “Circunnavegación”, declarando al diario ABC que “la escultura es un actitud mental, más que una actividad física”.<sup>272</sup>

El tránsito del siglo xx al xxi, no incurrió en catastrofismos como el anterior “Mil y no más mil”, salvo deshonrosas excepciones de las apocalípticas sectas de turno, pero sí se vivió como un gran cambio de sistema en el que los conceptos de la realidad se estaban tambaleando y fueron los artistas los chamanes de la nueva era, aquellos que, como Joseph Beuys, habían podido convertir la plantación de siete mil árboles en una acción artística. La *sombra* mágica de figuras como Beuys, que había fallecido en 1986, intentado transformar la sociedad mediante el pensamiento y la solidaridad, cobrarían gran relevancia durante las crisis identitarias ante el inminente salto al vacío, a las incipientes realidades. Durante la década transcurrida tras la muerte de Beuys, se dedicaron a su obra más de cuatrocientas cincuenta exposiciones en cien países diferentes, es decir, una media de casi una inauguración por semana y un país distinto cada mes. Al igual que ocurriera con Marcel Duchamp, sus obras pasaron a valorarse en millones de marcos, y el que fue “azote del sistema” quedó consagrado en los museos. A la vista de aquello, el crítico alemán Wolfgang Max Faust se preguntaría:

*¿Tiene futuro la obra de Beuys?*

*Joseph Beuys (Krefeld, 1921) era, en efecto, un chamán, un sacerdote, un mago, un brujo. Uno de esos hombres que toman sobre sí las contradicciones de los otros hombres y las resuelven en sí mismos, trayendo la salud y la esperanza.*

*El taumaturgo Beuys ejecutaba un rito permanente en el cual los objetos (obras) no eran sino un medio significativo que luego permanece como un eco, el resto material de un proceso espiritual.*<sup>273</sup>

El que fuera rechazado previamente por muchos como charlatán, gurú o mago, terminó derogando la concepción tradicional del arte.

Su revolución tuvo capítulos de gran ilustración, como los más de cien días que, en la Documenta 5 de Kassel de 1972, se pasó hablando y discutiendo sobre sus principales objetivos: un concepto ampliado del arte (la plástica social), un nuevo modelo de sociedad y del mundo en cuyo centro se encontrarían el ser humano creativo, el arte y la creatividad como únicas fuerzas revolucionarias.

De aquella batalla guardó buena memoria la colección de pensamiento artístico “La balsa de la Medusa” 72, dirigida por Valeriano Bozal, que publicó en España el libro *Joseph Beuys, Jeder Mensch ein Künstler* (cada hombre un artista), en el que puede seguirse la intensa confrontación que mantuvo el creador con su editora, Clara Bodenmann-Ritter, desde su primer encuentro. En una de sus conversaciones, ella le preguntó por el principio de su mesianismo, contestando él más bien como sanador:

270 Jarque, Fietta, “Dibujar con acero”, El País (“Babelia” pág. 4), 28-5-2011. Acompaña al texto de la autora una fotografía, a doble página, ocupando el escultor Serra la página de la derecha, mientras que en la de la izquierda, de forma claramente intencionada, comparece su “mística” *sombra* en menor tamaño. El contenido del artículo es comentado en el hemisferio izquierdo de esta tesis.

271 Verdú, Daniel, “El fin de la cultura de los objetos”, El País, Vida/Artes pág. 34, 16-9-2012.

272 Díaz-Guardiola, Javier, “La escultura es una actitud mental”, ABC Cultural pág. 21, 12-1-2013.

273 Así lo refería José Manuel Costa en España para el diario ABC, en 1996, recordando que fue a partir del nombramiento de Beuys como profesor en la Academia de Arte de Duesseldorf, en 1961, cuando se disparó su estrella y emprendió su “never ending tour” (Costa, José Manuel, “Beuys, el brujo, diez años más tarde”, ABC Cultura nº 220, ABC de las Artes, pág. 38, 19-1-1996.

asimilar los filósofos o literatos de la Ilustración (s. xviii), teósofos como Blavatsky o pensadores como Maudsley (autor de “*Límites de la investigación científica*”) las verdades de la ciencia con la luz que disipa las *sombras* invisibles del hombre?

En el simbolismo gnoseológico *luz-sombra*, la primera suele representar el saber, la verdad; pero no porque necesariamente sea la *sombra* el desconocimiento o la mentira, pues, bien al contrario, la *sombra* aparece como la pregunta, una apariencia o incógnita a desvelar por la cómplice *luz* del conocimiento, en absoluto enemiga hacia una oscuridad de la que, más que adversaria, es complementaria.

**En la medida en que el raciocinio humano predomina históricamente sobre el pensamiento mágico, sustituyéndose la intuición y el mito primitivos por el análisis lógico o los “mitos filosóficos”, la sombra deja de ser para el ser humano el alma de las cosas o los cuerpos, el espíritu invisible, y se ve ya relegada a reflejo subordinado, cuando no apariencia engañosa de la realidad.**

**Es entonces cuando “ven la luz” mitos nacidos del raciocinio y no de la superstición; cuando volvemos a los santuarios paleolíticos de la mano de filósofos como Platón, y nos acercamos a lo invisible en la Caverna que el idealista griego utilizara para ejemplificar el salto humano, de la oscuridad a la luz,** al que nos referimos en el hemisferio derecho de este trabajo.

Platón nos presentaba la imagen de una Caverna con prisioneros encadenados de espaldas a un gran fuego que la ilumina. Entre ellos y el fuego pasan personas portadoras de objetos. Los prisioneros, que nunca han visto más que *sombras* (o *presencias espectrales*), toman por realidades las proyectadas en el muro que tienen a la vista. Establecen relaciones con estas *sombras*, pero sólo consiguen con ello una ciencia de apariencias.

Cuando uno de los cautivos es liberado y contempla el exterior, queda perplejo ante la visión de las cosas reales y persiste en creer que lo que ve es menos real que lo que veía en el interior de la Caverna; es decir, atribuye a las cosas reales el carácter de apariencia, *sombra* o reflejo de la única realidad que había conocido hasta el momento.

En la iconografía cristiana, heredera como ya hemos indicado del culto solar a Rha, puede observarse este dualismo por el que a veces se sustituye la acepción maléfica de la *sombra* por el nefasto influjo de la *luz* lunar: la Virgen María pisa la Luna como símbolo de la victoria sobre el poder del mal, en además consecuente con la imagen que de ella nos ofrece el Apocalipsis de Juan (12,1) como “una mujer vestida de Sol que tiene la Luna a sus pies”.

Pero también nos encontramos con sistemas dualísticos no maniqueos como el que describe el apologeta griego Teófilo de Antioquía (s. xii d.C.) para el que el Sol es la imagen de Dios, siendo la Luna la de un hombre iluminado por su Creador; o con simbolismos análogos como el de la interpretación de Orígenes (184-254 d.C.) de la Luna receptora de *luz* como imagen de la Iglesia, que luego transmite la claridad a todos los fieles.

Los “aspectos *presenciales*” de la relación *luz-sombra* en la actividad escultórica pueden analizarse teniendo en cuenta las connotaciones mágico-simbólicas heredadas de estos códigos que atienden, como apuntamos en el hemisferio derecho de esta Tesis, al pensamiento mágico que encuentra en la relación *luz-sombra* o blanco-negro la dicotomización ideal para expresar cualquier conceptualización de “*presencia*”.



—Exactamente, ¿Cuándo le vino la idea de ensanchar un campo como el del arte, no digamos sumido en sí mismo, pero sí bastante cerrado, de manera que saquemos ese concepto de atavismo de ese capullo que puede seguir desarrollándose, parece la reina de un panal... cuándo le vino la idea de que ese espacio mítico y mágico se podía desarrollar para convertirse en otra cosa?

—“Yo diría que ese fue el punto de partida desde el que llegué al arte. Porque en ese concepto de ciencia con unos contornos tan estrechos tenía la necesidad de un ensanchamiento, de una forma más amplia, digamos por instinto.

Exactamente ese era el punto de arranque para ampliar el concepto de ciencia, o sea... ampliar el concepto de arte, darle una mayor magnitud interdisciplinar. Esos fueron mis comienzos. No es algo que se desprendiera de la actividad de dibujar, modelar o cosas así, sino al revés: yo llegué al arte desde una idea. Desde la idea de trabajar con esos conceptos es como llegué al arte”.

—Acaba de rozar una época de su vida que ya concierne a su actividad como artista, es decir, que lo que usted hizo en su momento como plástica en sentido convencional, por decirlo así, son realizaciones que verdaderamente no necesitan pedestal. Son cosas que estaban en el camino, y ahora están ahí y se pueden contemplar en cualquier parte, pero que desde su visión actual no significan lo que otro artista colega suyo llamaría las huellas de su vida.

—“No, también son eso”.

—Pues ahora creo que las huellas de su vida están en cemento.

—“No, no. A pesar de todo son huellas del camino, naturalmente. Quiero decir que son mis primeros intentos de atrapar una idea, por ejemplo en el campo de la escultura, donde el concepto de escultura en mi caso era ya de antemano más amplio que el del material, que el de trabajar con un material. Así como el concepto del lenguaje, que desde el principio fue muy importante para mí; yo era consciente de que el lenguaje mismo es escultura. O de que el pensamiento ha de entenderse como una primera forma de escultura. Es decir, todo lo que es producto humano: ahí hay que buscar un comienzo, donde la cosa comienza. ¿Qué aspecto tiene el primer producto del ser humano, o sea, el primer resultado de su principio creador? ¿Dónde empieza éste? Empieza en el pensamiento, en captar ideas. En mirirlas como es debido, y contemplarlas como se contempla una escultura. Y luego ya con más conciencia se crea una materialización más amplia de la forma mediante el lenguaje o la escritura. En conjunto, cada vez hay más y más forma materializada. Medio de expresión, se puede decir... ya se trate de lenguaje, escritura, danza o música — o sea, ruido—, o de colores, de pintura, de forma, de escultura, etc. Eso es lo que me ha interesado desde el principio en esa serie. Esa interrelación que vi ahí; y esa interrelación aún va más atrás. Es decir, cuando llego al punto de partida genético, naturalmente tengo que seguir preguntando. ¿De dónde viene ese punto de partida genético? Con lo que inmediatamente uno se ve obligado a acercarse al asunto en términos de teoría del conocimiento.

—Y usted opina que las experiencias que ha tenido, por ejemplo si partimos de su faceta de profesor, son transferibles a otros terrenos de la vida; porque, por decirlo con sus palabras, en todos los casos son relaciones interpersonales...

—Yo diría que lo que yo pongo en práctica se puede transferir, sin más, a la medicina.<sup>274</sup>

**Beuys propagó, y con notable éxito hasta su final, la buena nueva de “un arte salvador que viene a reparar los fracasos de las religiones, las filosofías, las políticas”.**

**Esta salvación, urgente desde el cambio de milenio, no vendría tanto de la mano de los nuevos modos artístico-tecnológicos para los paraísos virtuales emergentes, como de la magia umbrátil ancestral de la que todo ello deviene, pero recuperando su esencia, y sin perderse en espejismos.**

En España, escultores como Alfonso Masó sabrían tomar el relevo del alemán y, desde la renovación y la crítica, conjugarían realidades diferentes, establecerían recorridos ourobóricos para un rescate no nocivo de la memoria, para una redefinición del arte:

*Conjugar lo que siempre serán realidades encontradas en desiguales combates. Unos días perderse para proclamar cierto restablecimiento y otros ofrecerse al canibalismo*

274 Bodermann-Ritter, Clara, *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. Conversaciones en Documenta 5 – 1972, págs. 91-93.

Conforme se acostumbra a la nueva situación, tras aprender a distinguir los objetos, conoce por fin al Sol mismo, principio de toda luz. El hombre aparece pues, en el mito de la Caverna de Platón, como un conocedor de *sombras* (mundo aprehensible) que ha de superar el desconcierto previo al conocimiento filosófico **para desentrañar las claves dialécticas del mundo inteligible, llegando a la contemplación de las ideas mismas.**<sup>141</sup>

141 Es aquí donde aparece, como la “Idea” más elevada, la idea del bien platónico. El filósofo griego no viene tanto a resolver el enigma, indescifrable para el hombre, del binomio *visible-invisible*, como a plantearlo, a lo largo de su obra, en términos esclarecedores para su estudio.

Los conceptos genéricos de immanencia y transcendencia quedan definidos, implícitamente, de forma muy especial en el mito de la Caverna.

Se ha dicho, no sin razón, que toda la filosofía occidental puede resumirse en “comentarios a la obra de Platón”, atendiendo precisamente a la esencialidad y vigencia de su formulación, en clave filosófica, de los eternos interrogantes del ser humano.

Frente a la valoración tradicional del factor dicotómico platónico, el mito de la Caverna es para algunos autores, más que un paradigma de la condición humana, un paradigma de la alienación que lleva al integrismo. Así lo concibe, por ejemplo, André Glucksmann, en función de un análisis de esta metáfora platónica demasiado sujeto, a nuestro juicio, a su literalidad formal.

Glucksmann aborrece la pasividad del esclavo del mito, el paso de la *sombra* a la *luz* como algo sobrevenido, dirigido, que no supone ejercicio de libertad, de decisión siquiera motivada por la curiosidad humana.

En su habitual discurso de confrontación, llega a calificar la Caverna de Platón como “antro maléfico”, “santuario de la ignorancia”, “gruta de la ilusión”,

En su habitual discurso de confrontación, llega a calificar la Caverna de Platón como “antro maléfico”, “santuario de la ignorancia”, “gruta de la ilusión”,

“cuento para aburrir filosóficamente a las ovejas”, “oscuro sótano en el que reina la peste” o “gruta de los falsos milagros” donde el hombre no es el hombre, En

su habitual discurso de confrontación, llega a calificar la Caverna de Platón como “antro maléfico”, “santuario de la ignorancia”, “gruta de la ilusión”,

“cuento para aburrir filosóficamente a las ovejas”, “oscuro sótano en el que reina la peste” o “gruta de los falsos milagros” donde el hombre no es el hombre,

sino el “animal de las cavernas” (Glucksmann, André, *El undécimo mandamiento, ¿es posible ser moral?*, “Ideas”, Barcelona, Península, 1993).

Ahora bien, hasta este autor, lapidario hacia los postulados platónicos, matiza que es posible entregarse al platonismo sin caer en el extremismo integrista, y que Platón no es sintetizable en el platonismo, ni reductible al mito de la Caverna.

Cuando afirma que “[...] todo integrismo peca de platonismo, por lo menos en sus traducciones vulgares y descarriadas” (*op. cit.*, pág. 190), nos induce a pensar, más bien, que la alienación no se deriva tanto del seguimiento del pensamiento del griego como de su incompreensión.

En su esfuerzo por perfilar una propuesta ética alternativa a la tendencia acomodaticia que denuncia en el seguimiento de los mandamientos cristianos, este autor ensaya analogías entre los códigos de conducta moral y elementos circunstanciales de la inteligente metáfora con la que Platón sintetiza su teoría del conocimiento.

Es en esta clave como recuerda que “Aristóteles criticó el ‘comunismo’ de Platón y que la fina y cómplice defensa del mito de la Caverna por Heidegger fue pronunciada en 1940, discretamente impresa en 1942, en una Alemania nazi que no pareció ni particularmente entusiasta ni extremadamente impresionada” (*op. cit.*, pág. 191).

Cuando subscribe a Leo Strauss en su crítica hacia el hecho de que el ciudadano del mito no sale de la Caverna por sus propios medios, sino forzado y sufriendo una “permanente violación de la conciencia”, sigue a su vez la línea de los humanistas del Renacimiento, ignorando que, en realidad, para Platón no existen, literalmente, un ‘dentro’ y un ‘fuera’; pues lo immanente y lo →

público. Intentar restablecer, retornar a su origen lo que fue tomado, no sólo por aquello de los equilibrios éticos sino por si pudiera volver pronto a nosotros como una paloma adiestrada o preferiblemente como una longeva urraca que atesora pequeños pillajes. Aunque después lo llamemos incursión intuitiva y prefiramos olvidar los ejércitos reales que saquearon y saquean los tesoros que albergan nuestros orgullosos museos, nuestros bancos. ¿Ser sacerdote, brujo, mago, artista, conlleva, necesariamente, sutiles o importantes dosis de cinismo y engaño? ¿Ser un virtuoso de la amnesia selectiva? Preferiríamos quedarnos con el compromiso sanador que proponía Beuys, aunque replanteando profundamente las terapias. ¿Cuáles serían entonces las zonas, los lugares, los contextos de las convalecencias? ¿Quiénes serían los pacientes y quiénes los sanadores? ¿O plantear esta última pregunta supondría recibir la acusación de no haberse enterado de nada?

¿En qué medida podríamos transformar los ensimismamientos de quienes voluntariamente nos proponemos, nos propusiéramos como sanadores? [...]

En estos días en que lo putrefacto, más que nunca, ostenta los atributos de lo exquisito: los de nombrar, los de investir y desinvertir, los de sacrificar. Cuando los grandes fastos mediáticos, más que nunca, vuelven a ser planetarios autos de fe. Cuando lo putrefacto adquiere la propiedad económica de redefinir la ética y de adquirirnos a su servicio... la creación artística, como uno más de los recursos de supervivencia, casi como quien cuenta en los desastres, aún estaría a tiempo de reorganizar antiguas estructuras de poder pero ante todo aún estaría a tiempo de olvidarlas. **Vivir tiempos de desposesiones quizá encuentre su mejor parte constructiva en aquella que nos impele a la generación de nuevos, imprescindibles espacios de restitución donde resignificar los recursos y los verbos. Si alguien me pidiera definir el arte sólo podría decir que me encuentro una vez más en el comienzo de intentar con-jugarlo.**<sup>275</sup>

Nuestro explorador umbrátil leería detenidamente estas palabras de Masó, que comenzaba su definición de “arte” desde la prerrogativa de “Poner luz en los rincones y en algunas palabras”, renovaba la rebeldía de su propia infancia y reactivaba los “sin sentidos” que aún creían en lo maravilloso, que ya soñaran con actuar como “antimateria” neutralizadora de aquellos otros sin sentidos que enfermaban profundamente a nuestro mundo. Este escultor estableció posteriores pactos con las “... piedras de luz, que no fueron sino la “Continuación de aquellos encuentros, la pregunta una y otra vez recobrada, ante el fascinante material del cristal, sobre la formación de la vida y los reflejos de milenios de historia”.<sup>276</sup>

275 Masó, Alfonso, “arte:”, en: Laiglesia y González de Peredo, Juan Fernando de, VVAA, *arte: DICCIONARIO ILUSTRADO*, Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Vigo, Servicio de publicaciones de la Universidad de Vigo, 1ª edición, 2012, págs. 221-223.

Fue el escultor y catedrático de Escultura Juan Fernando de Laiglesia y González de Peredo, coordinador del citado libro y del Grupo de Investigación “Modos de conocimiento artístico” de cuyos resultados se nutre la publicación, quien pidió al también escultor y catedrático de Escultura Alfonso Masó su propia definición de “arte”, tal y como hizo con el resto de artistas implicados en el proyecto, que cuajó en formato de diccionario con este único término.

Juan Fernando de Laiglesia es, a su vez, el director de esta tesis que analiza los “modos de presencia escultórica”, dirigiendo hacia ellos en este hemisferio de la misma, una mirada de escultor ante la que los “modos de conocimiento artístico” de escultores-pensadores de la talla de ambos, justifica plenamente la doble vía intuitiva-reflexiva que se ha propuesto en esta investigación en las que estas páginas de la izquierda van por la primera vía mientras las de la derecha siguen paralelo discurso en la segunda. Más adelante, en la convergencia de los dos caminos podremos aunarlas en pensamiento escultórico complejo, donde ambos hemisferios negocien ya un mismo lenguaje.

276 Masó, Alfonso, *ibídem*, pág. 220. Recomendando al lector tomar en sus manos la espléndida publicación citada y contemplar en sus páginas 221-223 una luminosa escultura de Masó “flotando” sobre el agua de un sombrío paisaje, siendo el contraste con el mismo clave para entender mejor su declaración de poner luz en rincones y en palabras. La interacción de la escultura con el entorno, y su reflejo en el agua, remiten a la fuente de la tabla del Paraíso del tríptico del Jardín de las Delicias del Bosco, como hoguera en charca ponzoñosa de la que emerge la vida entre la podredumbre. Comoquiera que a la decodificación de este tríptico dediqué mi tesina de licenciatura en Bellas Artes, dirigida a su vez por el propio Dr. D. Juan Fernando de Laiglesia, me permito recomendar aquí también su lectura para atisbar las claves iconográficas ocultas en esta obra del siglo xv, afines al sentido ambivalente de la propuesta de Masó: Barredo de Valenzuela, Fernando, *El pincel del Diablo, inmanencia estética de las imágenes bosquianas*, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, 1984 (trabajo depositado en la biblioteca del centro).

Con respecto al origen mágico del arte, **el salto de la oscuridad a la luz se ha pretendido ver como la clave, presuntamente liberadora, a través de la cual un arte mediático se convierte en un “arte por el arte”, en el nacimiento de la diosa Belleza o Expresividad a partir de la concha-vanguardismo, cual si de una venus clásica se tratara frente a las venus esteatopégicas del Paleolítico.**

Sin embargo, en cuanto a la evolución, no ya del pensamiento mágico inherente al hombre, sino del pensamiento propiamente artístico, consideramos en nuestro discurso más “moderno” al paleolítico oscurantista que al “iluminado” vanguardista cuando por vanguardismo se entiende la renovación meramente estilística. El arte del siglo veinte adolece, en gran medida, de una “vanguarditis” tan ciega ante la verdad, tan *deslumbrada* ante la tecnología y el espejismo estético, como “invidentes de lo evidente” aparecen en el mito de la caverna los prisioneros de las cadenas y las sombras.

La estrecha relación existente entre el arte primitivista contemporáneo y el primitivo paleolítico, no es sino la recuperación del carácter mágico del arte, pero en la mayoría de los casos no se han recuperado más que las “caligrafías” y no los lenguajes. La intuición de muchos movimientos vanguardistas hacia las *sombras o presencias mágicas* del pasado no suele verse coronada por la decodificación de las claves ocultas, cayendo a menudo, los artistas de nuestro siglo, en el mismo error de aquellos prehistoriadores del xix que, no viendo en el arte de Altamira o Lascaux más intención que la ornamental, se inventaron un “arte por el arte” al que rinden culto hoy demasiados artistas, que no brujos, actuales.

Por esto, la vía propuesta en este capítulo, entre el salto gnoseológico ejemplificado por Platón con sus “ideas luminosas”, frente a las contorneadas apariencias de las *sombras* de la caverna, y la “Escuela de Altamira” que se constituyera en 1948, puede servir para leer “entre líneas” las palabras que Ricardo Gullón dedicara a dicha Escuela.<sup>142</sup>

Gullón comentaba, sobre el “Proyecto para la Escuela de Altamira”, la voluntad de diálogo reinante en esta propuesta estética; en éste las reuniones eran convocadas bajo el signo de la amistad y el intercambio:

*Nos reunimos, pues, para intercambiar ideas, para estudiar algunos de los problemas planteados al arte de nuestro tiempo —y naturalmente, al hombre de nuestro tiempo— y también para determinar,*

transcendente componen una unidad difícilmente detectable en una lectura excesivamente formalista de su obra.

Tras la distinción que establece entre el modelo y la copia, el dualismo platónico aboca a la conclusión de que todo es acontecimiento.

Desde esta perspectiva no puede compartirse la idea de Glucksmann por la que si bien la distinción alma-cuerpo no es nueva, sí lo es el “golpe de escalpelo” con el que voluntariamente habría de hacer Platón una incisión “corta y despedazada” de este binomio.

Cuando Glucksmann alerta hacia el “complejo de Platón”, el dispositivo que torna a los actores en prisioneros permanentes, nosotros no luchamos, pues, sino por evitar estar entre esos “cerebros sumisos que [al emerger de la Caverna sin decidirlo ellos mismos] salen de una cárcel para caer en otra igualmente sofocante”. Pero, en este empeño, más bien descubrimos que el pensamiento del griego, actualizado, es más libertario que alienante.

142 Gullón, Ricardo, *De Goya al Arte Abstracto*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1952.



Nuestro personaje podría recordarle, entonces, a Masó, que esos reflejos milenarios bajo su obra en el agua putrefacta que apenas la impregna, son vestigios mágicos, destellos de antorchas paleolíticas en el interior de cavernas-santuarios cuya *sombra* podían esparcir los menhires mientras eyaculaban *luz* hacia las estrellas. ¿Qué fueron, al cabo, los menhires sino piedras de *luz*? ¿Qué fueron sino hogueras de piedra germinando la tierra con su *sombra* intangible y el cielo con su *luz* metafísica? Si para Masó “La piedra de luz era entonces un puente colgante entre la extrema fragilidad de dos historias que se reconocían en un espejo interpuesto entre la geografía y el tiempo” (ibídem), para nuestros antepasados brujos los menhires fueron luminarias de piedra levantada para con-jugar espacio y tiempo, *presencia* y *permanencia*; hermanaron lo tangible con lo intangible enterrando, incluso en multitud de ocasiones, a sus muertos al pie de los mismos para que sus *sombras* fueran proyectadas más allá de las estrellas.

En el citado *Diccionario Ilustrado* del arte, Juan Fernando de Laiglesia había aprovechado su definición del mismo para “ART-icular” su concepto en base a distintos términos, y establecer tres categorías:

A) *Antes que graciosa pirueta circense, lo que el artista y su arte parecen querer definir en sus exposiciones es ante todo una {propuesta insólita} y no solamente un pasatiempo divertido.*

B) *también, antes que un antojo extravagante y ególatra, lo que las obras de arte parecen alimentar es un canto a la {absoluta libertad de juicio}.*

C) *finalmente, antes que un maquillaje ornamental, lo que parecen ofrecer es una muy seria {representación utópica}, un proyecto de paraíso, en cualquiera de sus formas.*<sup>277</sup>

En estas tres expectativas, de Laiglesia refería las propuestas de sus respectivas “*sombras éticas*”:

*Porque es muy posible que lo que se presenta como insólito no sea sino una de las caras del ‘glamour’, o también que el enérgico y libre juicio crítico, solo esté escenificando autarquía y solipsismo, y por fin, que el sueño de la utopía transformadora se confunda con una fugaz visión alucinada. Estas tensiones bipolares pueden ser la razón por la que el trabajo de la creación artística haya mostrado históricamente un riguroso equilibrio, una manera de pensar, una obligación mental entre el desasosiego y la atención, para poder asumir emocionalmente los dos mundos a la vez, el mundo bruto y el mundo frágil. Cada uno espejo del otro.* (ibídem).

En el ámbito escultórico, estos espejos en-frentados pero uni-dos por la “mirada-mirada” del artista, tan acorde con el planteamiento hemisferial de esta investigación, se necesitan mutuamente para componer la unidad humana, paradójicamente, desde la aceptación de su propia dualidad.

**La escultura amalgama materia/espacio fronterizos entre esos mundos bruto-frágil, tangible-intangible, visible-invisible. Este binomio ya había sido enunciado por Chillida en ecuación de relatividad escultórica:**

*El diálogo limpio y neto que se produce entre la materia y el espacio, la maravilla de ese diálogo en el límite, creo que, en una parte importante, se debe a que el espacio o es una materia muy rápida o bien la materia es un espacio muy lento. ¿No será el límite una frontera no sólo entre densidades, sino también entre velocidades?*<sup>278</sup>

En esa frontera tan sutil se practicó siempre la magia medicinal escultórica, especialmente, para las “enfermedades del alma”, hasta como pasadizo conectado entre mundos paralelos, o puente tendido hacia el más allá.

La medicina umbrátil que el brujo/escultor Beuys había querido acercar a toda la Humanidad como hiciera con la medicina ígnea Prometeo, utilizó materiales simbólicos salvadores (no-artísticos), presentados como llenos de un sentido intuitivo que, por agradecimiento, sentimentalismo, fetichismo o excentricidad, como se quiera interpretar, y convertidos en iconos del cambio de mentalidad, se presentan en museos con el

<sup>277</sup> Laiglesia y González de Peredo, Juan Fernando de, op. cit., pág. 176.

<sup>278</sup> Chillida, Eduardo, Discurso de entrada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), 1994. Para el pensamiento escultórico, esta cuestión planteada por Chillida fue equiparable al enunciado de Einstein de su Teoría de la relatividad, o de sus predicciones acerca de la curvatura de la *luz* que, con el tiempo, las observaciones británicas de un eclipse solar confirmaron. No existen fronteras asépticas sin intercambios.

*en lo posible, cual es la significación de las pinturas de Altamira y cuales los vínculos entre ellas y las del presente. Sin saber con exactitud por qué, unas y otras parecen relacionadas y queremos precisar la esencia de esa conexión. Propósitos ambiciosos, pero la coyuntura es favorable y nos esforzamos por crear un clima de seria preocupación en torno a cuestiones estéticas con frecuencia zanjadas de modo perentorio, y aun despectivo, por quienes no sólo desdeñaron resolverlas, sino que de verdad, de verdad, ni siquiera se hicieron problema de ellas.*<sup>143</sup>

El autor arremete contra el pesimismo, el estancamiento y el silencio dominantes en España ante la revolución que supone el “arte nuevo” que, por otra parte, conecta directamente con el más antiguo que conocemos. Propone un diálogo entre los herederos de la magia paleolítica y el público que “entiende y gusta las Meninas, el Entierro del Conde de Orgaz, o los capiteles de la Colegiata de Santillana, pero rechaza las telas de Picasso y las esculturas de Arp”. Cuestiona la esencialidad o accidentalidad del minoritarismo del arte contemporáneo, planteando si el arte no ha sido siempre, o casi siempre, minoritario, y cómo podría acercarse, al menos, el número de aficionados al “arte nuevo” al de lectores de literatura moderna, no muy numeroso pero más representativo.

Sus consideraciones constituyen un auténtico alegato en favor del carácter mediático o mágico del arte:

*El arte contemporáneo, o, si se quiere, el arte a secas, ha de proporcionar, como decía Moritz Geiger, “una vía de acceso al ser metafísico último”. Rechazo el principio del arte por el arte. Y con este crítico, creo “que el arte es capaz de crear, de la vida real, una imagen más verdadera que el propio modelo”.*<sup>144</sup>

Al hilo de nuestro discurso contemplamos, sin lugar a equívocos, que **vuelven a ser aquí los objetos iluminados las sombras o presencias mágicas de una realidad ya intuita por los brujos paleolíticos que practicaran el arte como actividad mágica transcendente.**

**La significación del arte contenido en santuarios como el de Altamira adquiriría, para el grupo de artistas e intelectuales de la Escuela que se reuniera justo allí, un sentido vital que explica la conexión de la magia y el arte, recuperando para los pintores, escultores, etc, un rango de mediadores entre lo visible y lo invisible que tiene más relación con lo espiritual que con lo meramente estético:**

*El artista de las cuevas es primitivo en cuanto a antirretórico, y deja de serlo en cuanto no pretende crear una mitología. Por ambos lados es, en cambio, nuestro contemporáneo. Pues el arte actual se aleja tanto de la retórica como de la mitología. Si pensamos en cómo se formaba su concepción del mundo, notaremos otro punto de coincidencia: los prehistóricos ven el mundo desde una situación singular y singularizada; el conjunto de sus sensaciones —unido quizá a algunas tradiciones tribales— constituye el único instrumental utilizable para aprender la realidad y sus esencias. Los artistas de hoy se encuentran en parecida posición: recusadas las reglas, los modelos y las tradiciones, tienden a la creación absolutamente original, a la*

<sup>143</sup> El texto íntegro de los comentarios del autor puede verse en Aguilera Cerni, Vicente, op. cit., pág. 65.

<sup>144</sup> Aguilera Cerni, Vicente, *ibidem*, pág. 69.

mismo rango escultórico que la rueda de bicicleta, el urinario ('La Fuente') o la pala de nieve de Duchamp.<sup>279</sup>

**Los materiales “desmaterializadores” que construyen realidades de pensamiento son, al final, objetos de culto religioso, de una religión que nació en el fondo de cavernas-santuarios del Paleolítico cuya sombra luminosa (o luz tenebrosa) ha llegado a traspasar la frontera del segundo milenio conjurada por nuevos brujos, para seguir manteniendo a la “gran tribu” unida y a salvo.**

La *praxis* artística comporta, de hecho, la creencia en mundos paralelos si no trascendentes, como el rescate existencial, y la superación de tabúes, de límites o de miedos. El arte es medicina poderosa para la Humanidad, y la idea prodigada por Beuys de que “cada ser humano es un artista” consiste, sencillamente, en suministrar esa medicina de forma gratuita a toda la sociedad.

Frente a esta “magia” ancestral intelectualizada, se esparcía por el mundo el “milagro” tecnológico.

Internet llegaba a España gracias a la ciencia, de la mano de la investigación. Aunque sus inicios tuvieron directa relación con actividades militares, en nuestro país su contexto de partida fue totalmente académico.<sup>280</sup> Antes de que los “grandes fastos mediáticos” enunciados por Alfonso Masó, aparecieran como sus ilegítimos herederos, el potencial de esta nueva tecnología de la comunicación era tal, que limitarlo a unos pocos centros especializados suponía desaprovecharlo. Por ello, en 1986 la compañía Telefónica lanzaba Ibertex, la versión española del Videotex. Esta aplicación interactiva permitía difundir, a través de una red de telecomunicación, la información desde un sistema informático hasta un terminal, donde los usuarios podían consultarla. Este servicio pionero no se ha mantenido hasta nuestros días, pero es un buen ejemplo de las primeras iniciativas para llevar las conexiones a todo el mundo.

Habría que esperar hasta 1990, poco antes del cambio de milenio, para que se realizase la primera conexión a Internet en España utilizando IXI, la red paneuropea de alta velocidad, que transmitía a 64 Kbps que, aunque ahora puedan parecer nimios, fueron el arranque de una larga y meritoria trayectoria. Este evento tuvo como protagonistas, una vez más, a los investigadores del país, nuestros *early adopters*. En 1991, siguieron avanzando las iniciativas para conectar a las instituciones relacionadas con la innovación y el desarrollo, creando una red académica y científica nacional. Al finalizar aquel año ya había más de 1.000 máquinas conectadas a Internet, llegando a más de 20.000 ordenadores conectados con un centenar de los organismos con acceso a Internet en 1994. Sin embargo, el acceso seguía siendo lento. Ibertex, de Telefónica, tenía más de 400.000 usuarios. En 1995, se lanzó Infovía, sustituida más tarde por Infovía Plus. Este es también el año en el que se funda la Asociación de Usuarios de Internet (AUI), un organismo sin ánimo de lucro que promueve el uso de Internet y defiende los derechos de los usuarios. A finales de los años 90, ya había más de 42.000 ordenadores conectados a Internet. El Ministerio de Educación y Ciencia colaboró con Telefónica para dotar a las universidades y centros de estudios de una tecnología avanzada.

A finales de la década, parece que todo está encarrilado. Es entonces cuando se sobrepasa la cifra del millón de usuarios de Internet. Por supuesto, se trataba de gente joven, mayoritariamente, y la actividad más frecuente era la consulta del correo electrónico. La cifra seguirá subiendo a lo largo de todo el año. Un año más tarde, Telefónica y el Ministerio de Fomento llegaban a un acuerdo para aprobar la tarifa plana en España, utilizando la tecnología ADSL. A principios del año 2000 ya era una realidad que no ha dejado de expandirse, pasando por la fibra óptica y la tecnología móvil que avanza de

279 De las descontextualizaciones de los *ready mades* de Duchamp, damos cuenta en el hemisferio izquierdo de esta tesis: 1.4.2.14. PRESENCIA ESCULTÓRICA.

280 La primera iniciativa se llamó Faenet y fue creada en 1984. Sus responsables fueron distintos grupos y universidades que trabajaban con el Centro Europeo de Física de Partículas (CERN), famoso en los años posteriores por su incansable búsqueda del Bosón de Higgs. Los siguientes pasos siguieron en la misma dirección, apoyando la investigación, mejorando la comunicación entre centros de estudios y de trabajo, mejorando la comunicación entre los científicos y los ingenieros que trabajan en ellos. En este contexto nació Iris, el Proyecto de Interconexión de Recursos Informáticos.

*creación que no debe nada a los otros, puro —o impuro— invento de cada artista. El hombre de hoy, como el de Altamira, se siente desasistido, desligado de los demás, obligado a forjar, de arriba abajo, su mundo y a poblarlo con su esfuerzo de solitario.*<sup>145</sup>

**Era, pues, preciso recuperar los ritos ancestrales de magia presencial; pero si bien en el ámbito filosófico la intelectualización de dicha magia habría de ofrecer pautas para la reflexión sobre el arte y el hombre contemporáneos, en el nivel estético la expresividad del arte primitivo aparecería, en demasiados casos, como el maná de un espejismo.**

**Se interpretaron fórmulas mágicas como fórmulas estéticas y, huyendo del “arte por el arte”, muchos artistas modernos cayeron en el “rito por el rito”, pues la magia del efecto no es la magia del conjuro.**

### 1.15 HACIA EL HORIZONTE INVISIBLE

*Del hechizo primitivo de Van Gogh y Gauguin al “retorno de los brujos” de Pauwels y Bergier*

El encuentro del hombre moderno con el primitivo, a través del arte, había tenido ya lugar a finales del siglo pasado. No obstante, la valentía de Van Gogh y Gauguin al impregnarse en el arte primitivo no fue, en absoluto, aprovechada por cuantos hicieron justo lo contrario: huir hacia adelante, en una ciega carrera de divertimentos u ocurrencias en la que la angustia por la originalidad formal frivoliza al arte hasta convertirlo en mero espectáculo. Los estilos se convierten en modas cada vez más efímeras, y las obras en objetos de consumo y especulación.

La escultura había retrasado, frente a la pintura, su revolución. Mientras se debatía, en el tránsito del siglo XIX al XX, entre el mortecino academicismo y el vital legado de Rodin, habían sido los pintores quienes desde su reciente liberación formal, anteriormente al “tratamiento de choque” del cubismo, aportaron elementos significativos de ruptura a la evolución de la escultura moderna.

Así lo manifestó Herbert Read cuando, en su repaso sintético de la dialéctica de ideas que alienta la escultura moderna, señala a Degas y Matisse como los que más incidencia supusieron al respecto.<sup>146</sup>

Pero ambos pintores, al igual que Gauguin, Renoir, Bonnard y otros muchos de su época, introdujeron el talante renovador desde el discurso meramente estético-estilístico, pues, como bien recordaba Read, irrumpieron en el ámbito de la forma a modo de puro divertimento, o bien para “[...] *probar en un medio diferente su compromiso apasionado por ciertos valores plásticos: representar el volumen en el espacio y el conflicto entre la luz y la masa*”.<sup>147</sup>

145 Aguilera Cerni, Vicente, *op. cit.*, págs. 70-71.

146 Read, Herbert, *La escultura moderna, breve historia*, (“El mundo del arte”), Barcelona, Destino, 1994, pág. 26.

147 Read, H. *ibidem*. El autor pone la escultura de Gauguin (1848-1903) como ejemplo, pues no cabe contemplarla sino como “*diversión de su ocupación principal*” que no pretende mayor logro que el decorativo, salvo excepciones como la *Mujer Caribeña* (*La luxure*), estatuilla de madera pintada tallada en Le Pouldu (1890-1891); que ya apareciera en una pintura, *Mujer caribeña con girasoles* (1889-1890), ante la que la escultura “*no añade la menor significación estética*”



manera vertiginosa. Cualquier idea, especialmente las “contagiosas” como las de Beuys, recorrían ya en cuestión de minutos todo el territorio nacional. El pensamiento, que aquél chamán veía como materia escultórica primordial, era energía viajando por cable por España mientras la escultura se desnudaba de materia.

### 1.18 ESCULTURA UMBRÁTIL

Y para llegar al máximo dominio de la *sombra* en sus diferentes manifestaciones, y aprender a conjurar lo invisible desde lo visible, y viceversa, **nuestro adepto umbrátil se acercaría al ámbito escultórico, donde la realidad y la metarrealidad se alimentan mutuamente y en el que, desde el estricto nivel ontológico, comprobaría que la materia y la energía son una unidad sin necesidad de fórmulas matemáticas ni experimentos físicos; y descubriría tanto en las sombras propias y arrojadas de sus obras, como en la sombra metafísica de aquellas, que el caos y el orden, la realidad entrópica que se trasluce de las últimas investigaciones científicas de expansión del cosmos, y la maravilla de funcionalidad y belleza de la naturaleza que le rodea, se funden en un estado de relatividad que cuestiona la esencialidad del tiempo y la del espacio en idéntica paradoja que la teoría de Einstein.**

**Habría constatado ya que la proyección física y mental, la magia umbrático-presencial, articulaba su inteligencia, su capacidad de relacionar o de separar (simbolizar o diabolizar) objetos, seres y entes de razón o de emoción. Habría conseguido tener el mundo al alcance de su mano, habiendo empezado por la observación de la sombra de la misma sobre una roca.**

Ahora recordaría que, al comenzar el primer capítulo de su valiosa aunque *Breve historia de la sombra*, Stoichita había sospechado de Plinio, cuando viera por él repetido, en su *Historia Natural* el mito del contorno de la *sombra* tanto para explicar el origen de la pintura (XXXV, 15) como el de la plástica. A la circunscripción de la *sombra* de una persona mediante línea, y su posterior rellenado pictórico, le sucedía más adelante otro texto en el que el mismo símil explicaba el nacimiento de la escultura en barro cocido (en el propio relato se da ya la cerámica por inventada), revelando del autor su maestría, no ya de la fabulación, sino de la confabulación en, al menos, dos de sus acepciones:

*Hemos hablado bastante, demasiado quizás, sobre la pintura: pasemos a la plástica. La primera obra de este tipo la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sición, en Corinto, sobre una idea de su hija, enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo, al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería. Se dice que este primer relieve se conservó en Corinto, en el templo de las Ninfas (Hist. Nat. XXXV, 43).*

Stoichita adelantaba que el hecho de que en dos ocasiones y en pasajes distintos se refiriera Plinio al mismo mito, “*resulta sospechoso*” concluyendo, en todo caso, que “[...] el origen de la representación artística en su totalidad se remite al primitivo estadio de la sombra”. Al eludir Plinio el plausible aprendizaje del arte representativo griego a partir del egipcio, aseverando que no fue por copia directa de cuerpo natural alguno, ni objeto elaborado artísticamente, sino por copia de una *sombra* como habría nacido el arte, dejaba en manos de la naturaleza la primera acción, con la transposición de una forma volumétrica y su reducción en silueta plana, a partir de la cual el ser humano emprendería la senda de la representación. Con ello, en el texto de Plinio “[...] el platonismo queda implícito”. En este mito de fundación el autor adivina varias fuentes, siendo el mito platónico de la Caverna el que acapara su atención comparativa:

*El mito pliniano y el mito platónico son dos relatos paralelos que no comunican a nivel del discurso, pero que sí pueden hacerlo a nivel hermenéutico. Si hasta hoy no se ha tratado de estudiarlos/interpretarlos juntos, se debe probablemente al hecho de ésta es una empresa arriesgada. Platón y Plinio hablan de cosas distintas en contextos diferentes. [...] Tanto el mito del inicio de la representación artística como el de los comienzos de la representación cognitiva se centran en el motivo de la proyección; la proyección originaria es una mancha en negativo, una sombra. El arte (verdadero) y el conocimiento (verdadero) consisten en la superación de la situación límite de su nacimiento.*

La diferencia entre estos casos, mayoritarios, y el de Degas y Matisse, residiría en que ambos participaron activamente en la formación de un tipo nuevo de escultura, con la que se comprometieron en mayor medida que sus coetáneos pintores. ¿Cómo explicar, de no ser así, que Matisse, por ejemplo, trabajara durante meses en su primera escultura, una versión libre del *Jaguar devorando una liebre* (de Barye), diseccionando un gato hasta adquirir una visión profunda de la anatomía del felino?

Read acertaba al indicar que, si bien son escasos los escultores que pueden vincularse directamente con Matisse, fueron las mismas influencias renovadoras de la pintura impresionista, así como de la expresiónista, las que alteraron el devenir de la escultura.

Dichas influencias, parcialmente *eclécticas* o *exóticas*, aportaban elementos revolucionarios por cuanto no venían de tipos de escultura inscritos en la tradición europea, en la que habría de irrumpir con virulencia revolucionaria el cubismo que, a su vez impulsó, entre otras posibles influencias, la posterior revolución constructivista.

La libre elección y combinación de estilos diferentes del propio (*eclecticismo*), conlleva la asimilación de los mismos desde el mestizaje cultural, por acercamiento a la diversidad de las fuentes que los prestan (*exotismo*).

Los estilos exóticos que irradian con mayor fuerza su potencial mágico ancestral a la corriente dominante del arte moderno, aparecen en una lista de Read que estimamos reveladora: El arte oriental, el tribal africano, el primitivo (popular, infantil, naïf), el prehistórico (especialmente las tallas neolíticas), el precolombino, el primitivo griego y etrusco, y el primitivo cristiano (especialmente románico).

Es difícil dilucidar la cuestión que planteara Read sobre si la amplitud de la oferta de posibilidades de combinación estilística (que en la figura de Picasso se resuelve con la admisión de todas ellas) supone en cada caso la asimilación de dichas influencias o bien la mera “*fragmentación de la sensibilidad del artista*”. Pero al margen de esta disquisición, que se alejaría de nuestro discurso por atender a la problemática estilística, no mediática-transcendente, del arte, el pensamiento de este “*Norton Professor*” de Bellas Artes en la Universidad de Harvard (1953-1954), nos devuelve a la escultura como vehículo primigenio y primordial de la transmisión humana:

*[...] pero es precisamente ese arte, a causa de su perdurabilidad y de su posibilidad de ser transportado, el que fue más efectivo como agente de difusión estilística. En el caso de algunas de las civilizaciones de que se trata, la pintura no se practicó, o no ha sobrevivido en cantidades significativas (excepto, acaso, como decoración mural), mientras que la escultura es abundante y ahora se encuentra en todos los museos importantes del mundo. Después de la cerámica, la más indestructible de todas las artes, la escultura ha sido el mayor agente de difusión estilística de los tiempos modernos.<sup>148</sup>*

**Vuelta ya la vista a lo primitivo, la magia presencial de antaño encontró la ocasión de revelarse a través de la seducción de los estilos, epidermis irresistible para artistas hastiados de rigor técnico y dogmatismo estético; pero la revelación profunda nunca puede estar al alcance de la mayoría.**

148 Read, Herbert, *op. cit.*, pág. 46.

*La relación con el origen (la relación con la sombra) marca la historia de la representación occidental.*<sup>281</sup>

Este historiador, y catedrático de Historia del Arte, nacido en Bucarest y formado en Italia, que impartía docencia en la Universidad de Friburgo (Suiza), asumía el reto de seguir los hilos de ese recorrido, advirtiéndolo que:

[...] *no debemos extrañarnos del retraso que, en relación con la historia de la luz, caracteriza a la historia de la sombra, su explicación reside seguramente en que en realidad es el estudio de una entidad negativa. Nuestra concepción de la historia –concepción hegeliana, para ser claros– y nuestra concepción de la representación –concepción todavía platónica– han permitido y reforzado, en cambio, otras perspectivas. Existe una ‘historia de la luz’, pero se ha escamoteado la posibilidad de una ‘historia de la sombra’.*<sup>282</sup>

La cita a Hegel era ya, por tanto, obligada:

[...] *se representa el ser de cierto modo con la imagen de la pura luz, como la claridad de la visión no enturbiada [“die Klarheit ungetrübten Sehens”], y la nada en cambio como la pura noche, y se relaciona su diferencia con esta bien conocida diferencia sensible. Pero, en realidad, cuando uno se representa también este ver de un modo más exacto, puede muy fácilmente advertir que en la claridad absoluta [“in der absoluten Klarheit”] no se ve ni más ni menos que en la absoluta oscuridad, esto es, que uno de los modos de ver, exactamente como el otro, es un ver puro, vale decir que nada. La luz pura y la pura oscuridad son dos vacíos que son la misma cosa.*<sup>283</sup>

**Nuestro aprendiz de brujo umbrátil recordaría la simiente blanca sobre el femenino y sombrío Ying y la blanca sobre el masculino y lumínico Yang; también que los principios antagónicos lo son por provenir de una misma unidad, por lo que pueden transmutarse.** Rescataría, a su vez de su memoria, la máxima “Cole perspicua” (estudia la claridad) de Calcagnini como la forma más directa de comprender a su propia *sombra*.

Seguiría con atención, entonces, las investigaciones de un adepto *lumínico*, Arthur Zajonc, profesor de física teórica en el Amherst College y experto en física cuántica, que llegaría desde la ciencia a las mismas conclusiones que Hegel desde la filosofía, tras aplicar sus premisas en campo empírico junto a un amigo, en el marco de lo que denominara “Proyecto Eureka”, poniendo en cuestión la visibilidad de la luz en la oscuridad del espacio:

[...] *Hemos diseñado y construido un dispositivo donde se ve una región del espacio inundada de luz. Es un artefacto sencillo pero sorprendente que consiste en una caja diseñada cuidadosamente y un potente proyector que arroja luz en su interior. Hemos procurado que la luz no alumbre objetos ni superficies dentro de la caja. Dentro de ésta sólo hay luz pura en abundancia. La pregunta es qué se ve entonces. ¿Qué aspecto tiene la luz cuando está ‘totalmente’ sola?*

*Enciendo el proyector, cuya bombilla y lentes se ven a través de un panel de plexiglás. Por medio de elementos ópticos, el proyector envía una luz brillante al interior de la caja. Acercándome a un orificio, miro dentro y observo la luz que contiene. ¿Qué veo? ¡Oscuridad absoluta! Sólo la negrura del espacio vacío.*

*En el exterior de la caja hay una manivela conectada a una vara que puede entrar y salir de ella. Si tiro de ella, la vara penetra en ese espacio oscuro con un relampagueo y se ve en un costado, brillante e iluminada. Pero sin un objeto donde caiga la luz, sólo se ve oscuridad. La luz es invisible. Uno sólo ve cosas, objetos, nunca luz.*<sup>284</sup>

281 Stoichita, V., op. cit. p. 10.

282 Stoichita, ibidem.

283 Hegel, George Wilhelm Friedrich, *Ciencia de la lógica*, libro1, primera sección, cap. 1, nº 2, traducción directa del Alemán de Augusta y Rodolfo Mondolfo, Ediciones Solar, S.A., Buenos Aires, 1968.

284 Zajonc, Arthur, *Atrapando la luz. Historia de la luz y de la mente*, Ed. Andrés Bello, primera edición, Santiago de Chile, 1994; p. 2. El autor, miembro del Instituto Fetzer y de la Asociación Lindisfarne, dicta conferencias por todo el mundo sobre la naturaleza de la luz y su relación con la mente humana; también acude como científico visitante a numerosos laboratorios como el Instituto Max Planck de Óptica cuántica de Munich o la Ecole Normale Supérieure de París. En 1992 obtuvo el conocido premio Fulbright. Cita, junto con la conclusión de la invisibilidad de la luz, una conversación que mantuvo al respecto con un astronauta del proyecto Apolo, Rusty Schweickart mientras cenaban juntos: “Hablado de su caminata espacial, le pregunté qué se veía en el vacío iluminado del espacio exterior. Respondió que era difícil mantener la nave espacial y otros artefactos iluminados fuera de la vista, pero →

**Fueron Van Gogh y Gauguin quienes abrieron-cerraron el ciclo de lo primitivo a lo primitivista; su incursión en la magia ancestral no supuso, en un principio, sino la liberación estilística, pero a la postre, desde la intuición, accederían al contacto con lo profundo de la magia presencial, tal y como deducimos de las palabras con que resume Read esta “revelación”:**

*Había dos razones por las cuales el arte primitivo había de afectar tanto a Gauguin y a Van Gogh; primero, ese sentimiento de una “fe” que daba a esos artistas angustiados, no una fe en el sentido doctrinal, sino simplemente fe en la naturaleza, en la vida. Durante este siglo, por todas partes en Europa, había artistas, poetas y filósofos (Nietzsche, Ibsen, Marx) que tomaban conciencia de la alienación trágica causada por el crecimiento de la industrialización. Van Gogh era agudamente consciente del contraste revelado por las obras simples, serenas y monumentales de los pueblos primitivos. Pero entonces se dio cuenta de que ese efecto era producido en él por unos medios puramente formales. No tenía clave intelectual alguna para las doctrinas de aquellos pueblos primitivos ni la necesitaba: la fe estaba implícita en las formas. Era la escultura misma (y la arquitectura y todos aquellos utensilios primitivos) la que desprendía confianza en la naturaleza, amabilidad, calma existencial. Por lo tanto, la cuestión llegó a ser, una vez más la de intentar trabajar con el sentimiento y con el instinto, descubrir formas que expresasen “lo intangible”. A partir de ese momento, el destino histórico del movimiento moderno estaba fijado, fijado por el principal pionero de ese movimiento. Si queremos entender los orígenes del arte moderno, habremos de volver siempre a Van Gogh; y también a Gauguin, que en la misma época había experimentado en Tahití “un deleite destilado por algún indescriptible horror sagrado que observo en las cosas lejanas [...], el olor de una alegría antigua [...], formas animales de una rigidez estatuaría, indescriptiblemente antigua, augusta y religiosa en el ritmo de su gesto, en su singular inmovilidad”.*<sup>149</sup>

149 Read, Herbert, op. cit. pág. 48.

El autor parte del providencial encuentro de Van Gogh y Gauguin con el arte primitivo, en el marco de la Exposición Universal de 1889, en la que se presentó una colección de viviendas de todos los pueblos primitivos. Mientras Gauguin se inspiraba en el fragmento de un edificio javanés para las tallas de la ‘Mujer caribeña’, Van Gogh lamentaba, en carta a Émile Bernard, no haberlas visto en la muestra (sí en fotografías de un periódico), pero su intuición del carácter mediático, profundo, del arte primitivo, le había servido para captar una “fe”, subyacente en el mismo, que lo avaloraba y autentificaba al margen del factor belleza.

El interés por el arte primitivo pronto recorrería las arterias estéticas de Francia, país que descubriera, precisamente en el S. XIX, gran parte del legado mágico-artístico prehistórico. Estos hallazgos, ya comentados, y el encuentro con el arte de sus coetáneos primitivos, se harían valer en la obra de Vlaminck y luego en la de Derain que, junto a Matisse, coleccionó escultura africana. Read cita a Gertrude Stein, como voz pionera en el argumento de que Picasso debió a Matisse su primer contacto con la estatuaría negra, con lo que se cerraría una “cadena ininterrumpida de influencias” desde Van Gogh hasta el artista malagueño. También evoca sus propias palabras (publicadas anteriormente en “Tribal Art and Modern Man”, *The Tenth Muse*, Londres, 1957), para insistir en que el estado mental “primitivo” al que regresa la humanidad cuando se sumerge en la magia del arte ancestral, se convierte, particularmente para el →



Zajonc le haría reflexionar sobre la complejidad de la propuesta de Calcagnini, demostrándole que seguimos como dijera Einstein en 1951 tras su, también, exhaustivo periplo investigador: “Cincuenta años de tenaz reflexión no me han bastado para responder a la pregunta ‘¿Qué son los cuantos de luz?’. Claro que hoy cualquier pillastre cree conocer la respuesta, pero se engaña”. Tendría, por tanto, que aprender a vivir entre la luz como entre la sombra o, mejor dicho, entre la luz y la sombra de sus mundos físico y mental, atravesando el misterio que las une/separa como espacio fronterizo de su conocimiento y de su emotividad y, así, podría contestar al “cole perspicua” del amigo del pintor Rafael con más avances, pues ya le resultaría evidente que el binomio luz/sombra, energía/materia, es de naturaleza doble e intercambiable, o bien que no sabemos nada aún de lo que son ni la una ni la otra pues, al nombrarlos por separado, negamos su cómplice indivisibilidad. Es, quizá, por insistir en separar a los gemelos por lo que Rómulo y Remo siguen marcando fronteras que les llevan a la guerra.

**No desistiría, a pesar de la dificultad, de explorar la physis del binomio lumínico-umbral, y estaría con Zajonc en que la mejor vía para entenderlo ha de ser, en el campo científico, afrontar la problemática de la visión humana, el ámbito en el que la luz de Rha y nuestro pensamiento se encuentran, pactan fórmulas de contacto e intercambio.**

Así leería con atención el estudio sobre *Las sombras y el Siglo de las luces*, de Michael Baxandall,<sup>285</sup> que afronta la problemática de las sombras y su incidencia en nuestra experiencia visual, conectando las nociones de sombra propias de la modernidad, con aquellas del Siglo XVIII en el que, aun con dificultad, se abría paso a un conocimiento científico exento de supersticiones y creencias atávicas, de misticismos o consideraciones religiosas, donde la verdad empírica debería mostrarse sin trabas ni tapujos. Diferenciaría los tipos de sombra, los modelos de reflexión lumínica que los producen, la teoría sobre la percepción visual de Locke, con su propuesta de cómo lograr una visión tridimensional del mundo a partir del orden bidimensional de estimulación de la retina; la Duda de Molineaux con la que este pensador pondría en jaque la tesis del anterior; el que Baxandall definiera como “*emblema del poder de la sombra*” por lo que la experiencia nos hace ver esférico un círculo sombreado al efecto, el apoyo de Berkeley a Molineaux; el Caso Cheselden en el que este célebre cirujano, esculpido por Roubilliac, había operado de cataratas a un muchacho casi ciego de nacimiento, que supuso una vuelta de tuerca al ya tenso debate sobre la percepción humana al que se adscribirían personajes como Leibniz o Jean-Bernard Mérian; la mirada de Denis Diderot, la ciencia empirista de Buffon o, cómo no, el Mito de la Estatua del filósofo sensacionalista Condillac:

*Imaginó una estatua a la que se iba dotando sucesivamente con diferentes combinaciones de los cinco sentidos, aunque los episodios más importantes se refieren a la relación entre vista y tacto. Cuando la estatua estaba limitada sólo a la visión tenía vida de alguna manera, pero no poseía concepción alguna de la existencia o forma de las cosas aparte de sí misma; limitada tan sólo al tacto poseía este tipo de concepciones, aunque también eran muy limitadas al menos en extensión. Con la unión de vista y el tacto sí podía obtenerse una percepción completa. La sombra hace que esto sea posible:*

*“La estatua aprende a mirar una esfera.*

*La primera vez que posa la vista sobre una esfera no obtiene otra impresión salvo la de un círculo plano, con sombra y luz mezcladas. Por tanto, todavía no ve una esfera;*

*cuando uno lo conseguía sólo veía las negras honduras del espacio profundo consteladas con la luz de un sinfín de astros. La luz del sol estaba presente por doquier, pero no caía sobre nada y en consecuencia no se veía nada. Sólo oscuridad”*. Op. cit. Ibidem.

También Zajonc narra sus investigaciones de laboratorio en óptica cuántica, sus experimentos con láser realizados en institutos de diferentes países, estudiando la luz y el modo en que toca la materia, pero refiere que cuanto más aprendía sobre su teoría cuántica, tanto teórica como experimentalmente, más prodigiosa le parecía, quedando su exploración pendiente de conclusión. Afirma que la teoría cuántica ha relegado las “*concepciones simplistas y mecanicistas*” de la ciencia del pasado, demostrando su inviabilidad, pero sigue sin responder fehacientemente qué es la luz, lo que más que contrariarle, le estimula:

*“Sentí entusiasmo al entender que —a pesar de los alcances, la precisión y la belleza de la óptica cuántica— no sabemos qué es la luz”* (op. cit. p. 7).

<sup>285</sup> Baxandall, Michael, *Las sombras y el Siglo de las Luces*, Ed. Visor S.A., Col. La balsa de la Medusa, 1997.

Y este despertar de la *magia presencial* es, a nuestro juicio, el factor esencial de la transformación del arte en el s. XX, constituyendo la modernidad de las formulaciones estéticas la recuperación de la orientación mediática-transcendente, aunque en muchos casos sea de forma inconsciente, o no suficientemente reflexiva.

**La magia presencial no sólo no pierde, pues, su vigencia, sino que cada vez que hoy en día vuelve a organizarse el encuentro, en claves tanto antropológicas como estéticas, del artista moderno con el brujo ancestral, se disipan las distancias espaciales y temporales, y éstos se reconocen en plena reciprocidad.**

En este sentido fue digna de elogio la exposición que realizó la Fundación Tàpies (c/ Aragón, 55, Barcelona) en 1994, titulada *África explora*. Su comisaria, Susan Vogel, frente a la pertinaz visión eurocentrista del hecho africano, con que se montan muestras como Primitivismo y arte moderno (MOMA), que sólo analizaron la influencia formal, en el arte de vanguardia, desde parámetros estéticos occidentales, o exposiciones como la polémica (y muy interesante al caso) *Les magiciens de la Terre*, en la que el esfuerzo de unificación del arte mágico de todo el planeta obligaba a obviar los rasgos de identidad propia de cada zona, planteó una muestra para “tratar de entender la vivencia del siglo XX en África desde una perspectiva africana”,<sup>150</sup> con lo que los apartados diferenciados de arte tradicional, funcional, urbano, e internacional permitieron observar el “salto hacia adelante”, tanto como la “vista atrás” que realizan ambas partes del encuentro.

La Fundación Tàpies no pudo sintonizar mejor con el pensamiento del artista que le brinda el nombre, en cuanto a la naturaleza mediática del arte, pues como ya recordara once años antes Combalía (autora de la anterior reseña crítica citada), para Tàpies “*El arte parece recuperar una parte del sentido religioso que antes había tenido, pero ya no es instrumento para magnificar a dioses o instruir al pueblo [...] El arte es hoy una puerta [...]*”.<sup>151</sup>

La autora relacionaba las declaraciones de Tapies con el texto del catálogo de una exposición de Joam Rom, cuya plástica, que conectaba a su vez con la de Aureli Ruiz y Broto, siendo aún joven, resultaba prometedora: “*[...] pinta bien y apunta a ese ‘expresar lo inexpressable’, algo que nos agita e intriga.*”

En cuanto al encuentro directo del arte contemporáneo con el primitivo, desde el simple procedimiento del contraste y la asociación, resultan de interés especial los comentarios que Jean Baudrillard dedicaba, en 1986, a la citada exposición sobre Primitivismo del Museum of Modern Art de Nueva York, cuando, preguntado por Enrico Baj acerca de la posibilidad actual de un primitivismo, contestaba que “*El primitivismo es una utopía que podría alcanzarse en el punto cero, en el ‘vanishing point’ de la cultura.*”<sup>152</sup>

artista moderno, en un encuentro consigo mismo expresándose de forma que “posee un parecido real y ya no superficial con el arte llamado ‘primitivo’” (op. cit. pág.51).

<sup>150</sup> Puede verse reseña de la exposición en Combalía, Victoria, “África con ojos nuevos”, *El País*, 10-1-1994, pág. 30.

<sup>151</sup> Combalía, V., “Lo primitivo como refugio poético”, *El País*, 19-2-1983, pág. 2 de ‘Artes’.

<sup>152</sup> (Baj, Enrico, “El mito USA, entrevistas con Jean Baudrillard y Claude Lévi-Strauss”, *El País*, 2-10-1986).

*sus ojos no han aprendido a distinguir el relieve de una superficie cuando la sombra y la luz se hallan distribuidas en una proporción determinada. Pero ahora tiene tacto, y por ello está aprendiendo a llegar a los mismos juicios con la visión que con el tacto, la estatua tiene bajo sus ojos el relieve que está en sus manos. Repite el experimento y de nuevo llega al mismo juicio. De este modo relaciona las ideas de redondez y convexidad con la impresión de determinada mezcla de sombra y luz sobre ella. Entonces trata de reconocer una esfera que todavía no haya tocado. Sin duda, al principio se encontrará con dificultades: pero el tacto elimina la incertidumbre y con la práctica llega a reconocer que ve una esfera, formando este juicio con tanta rapidez y seguridad, relacionando con tanta fuerza la idea de esta forma con una superficie en la que la luz y la sombra se hallan en determinada proporción que, finalmente, sólo ve cada vez aquello que tan a menudo se ha dicho a sí misma que debía estar viendo...*<sup>286</sup>

Actualmente, estamos en mejores condiciones que entonces para discernir sobre la íntima relación que mantienen nuestros sentidos y nuestro cerebro, pero sí es evidente que los ciegos de nacimiento lo son a la fusión *luz-sombra*, no ven los objetos o seres iluminados; también es cierto que todos somos, al cabo, ciegos de nacimiento a la *luz*, por ser ésta invisible, tal y como ya hemos podido entender con el experimento del profesor Arthur Zajonc.

Si no vemos la *luz*, tampoco es posible ver la *sombra*, solo vemos alteraciones o cambios de estado *luminico-umbrátiles* en las cosas, pero nunca veremos algo invisible como la *luz* o la inexistente *sombra*.

**Quizá el Mito de la Estatua recordase a nuestro investigador que son esculturas las reliquias artísticas más antiguas que conservamos de nuestros antepasados, que son de piedra las primeras páginas de nuestra cultura. Los uros y bisontes de Altamira, los chamanes con cuernos de animales poderosos, le inspirarían para adentrarse en la magia más poderosa de la prehistoria, que ha llegado hasta nosotros conservando su pureza y eficacia.**

**Repararía en que, al margen del discurso estético, de la dinámica propia del arte escultórico como lenguaje, la escultura sigue vehiculando la interrogación metafísica humana, y que los dioses no han muerto, al menos para la mayoría de personas del planeta. Aunque le resultase anacrónico, vería en países como España a multitudes de personas portando con sufrimiento estatuas, imágenes católicas a las que rezan y cantan en sus paradas, o por cuyo contacto físico pugnan en procesiones que tuvieron su origen en Tebas:**

*Los egiptólogos están convencidos de que en la Avenida de las Esfinges está el origen de las procesiones católicas que, como en otros lugares, se han visto estos últimos días en España. Una vez al año, los tebanos sacaban a su dios Amón<sup>287</sup> del altar del templo de Karnak, donde permanecía a oscuras el resto del año; lo colocaban sobre una barca y los sacerdotes lo llevaban a hombros, como hoy hacen los costaleros andaluces, hasta el templo de Tebas*

286 Baxandall, Michael, *Las sombras y el Siglo de las Luces*, oc. cit., pág. 42.

287 Amón: helenización del nombre egipcio Imn o Amen (transliteración general: Imen). En griego: Ἄμμων o Ἄμμωνος (Amón). Asimilado por las deidades Zeus y Júpiter, romana y griega respectivamente. La primera mención conocida de este dios aparece en los Textos de las Pirámides del Imperio Antiguo, ganando importancia hacia el final del Primer Periodo Intermedio, en Tebas. Su culto se extendió cuando esta ciudad se convirtió en una de las más influyentes de Egipto, tras la expulsión de los hicsos por los príncipes tebanos que iniciaron la Dinastía XVII.

En los Textos de las Pirámides se le consideraba una deidad del aire, pero posteriormente se le asoció a Ra, dios de Heliópolis, divinidad solar, bajo el nombre de Amón-Ra convirtiéndose en la principal divinidad de la religión egipcia. Los faraones adoptaron en su titulación ser "Hijo de Ra" (Sa-Ra).

Durante la dinastía XII, del Imperio Medio, cobró gran importancia en Tebas, donde se le erigió el denominado templo de Karnak.

A comienzos del Imperio Nuevo fue considerado el dios dinástico, por la devoción que le profesaban los faraones tebanos, eclipsando el predominio del dios guerrero Montu, otra divinidad venerada en Tebas. La guerra contra los hicsos llevada a cabo por los príncipes tebanos de la dinastía XVII provocó también el encumbramiento del dios de la ciudad a máxima divinidad del panteón egipcio, una vez lograda la victoria con la liberación y la reunificación del país.

Los sacerdotes de Amón se erigieron en el sector más influyente de Egipto durante el Imperio Nuevo llegando, incluso, a enfrentarse al denominado "faraón herético" Amenhotep IV (Ajenatón). En esta época comenzó su síntesis con el antiguo dios Ra, bajo la denominación "Amón-Ra".

En el Periodo tardío de Egipto, el dios adquirió un carácter más universal, siendo conocido por el nombre griego de Amón-Ra-sonter ("Amón-Ra, rey de los dioses").

Baudrillard, por entonces, había provocado un escándalo al afirmar en su libro *Amérique* (Francia, Bernard Grasset, 1986./ edit. en España por Anagrama, 1987), que Estados Unidos era la única sociedad primitiva actual, considerándola, desde la fascinación, como una sociedad primitiva con un porvenir ante sí, hecho de simulación, complejidad, tecnología *soft* y promiscuidad racial.

El exterminio de los indios, el conflicto de los negros, o magnicidios como los de los Kennedy, constituirían, para este autor de Reims (Francia, 1929), el ceremonial sacrificial de una cultura en la que individuos desplazados a tierras ajenas habrían recuperado algo del *"potencial mágico local"*, el alma del primitivismo del indio, ligada al territorio. Ésta podría ser, pues, la razón por la que en pleno apogeo del pensamiento mágico, *"los estadounidenses, al contrario que los europeos, van de la abstracción a la realidad, no conceptualizan lo real, sino que realizan el concepto"*. Y esta actitud de pragmatización, que no hay que confundir con una cultura vulgar, constituye, más bien, una *"cultura de los objetos"* en la que se invierten los valores conectados a la era y a la estrategia del sujeto: *"El objeto tiene una gran importancia en el mundo mágico primitivo"*, con lo que la polémica estaba servida, por ejemplo, frente a posiciones como la de Claude Lévi-Strauss (Baj, E., *cit.*) por la que no cabe aplicar en la actualidad el término *"primitivo"* sino de forma adulterada, pues *"no queda ni siquiera un primitivo"*, siendo el hecho diferencial, más que el evolutivo, el que marca las distancias entre los distintos pueblos del planeta; pues los que creemos en la historia tenemos conciencia de haber cambiado y de seguir haciéndolo, **mientras que aquellos que sólo creen, equivocadamente, que siguen siendo tal y como los crearon sus dioses o antepasados, insisten en no alterar su estado, con lo que más que primitivas en un sentido objetivo, "son sociedades que subjetivamente querrían ser primitivas"** (Braudillard, op. cit.) En su recuperación del sentido profundo del arte, al margen de las diatribas propias de la antropología contemporánea (prescindiendo de la historia) o la estructural (Lévi-Strauss), Van Gogh y Gauguin son auténticos herederos de los brujos paleolíticos, magos o chamanes, en la acepción positiva que aquí se defiende, frente a muchos que, proclamándose iniciados en la misma magia, no pasan de hacer trucos o efectos de *"prestidigitación estética"*.

**Sin embargo, quienes acudan al conjuro (que no al reclamo) de los brujos de antaño, cuantos de aquéllos se reencarnen hoy en artistas contemporáneos que antepongan el concepto a la forma, el mensaje a la palabra, tienen mucho que ofrecer a una Humanidad sumida en el consumismo, y sin brújula precisa para orientar sus valores éticos y paraestéticos.**

**¿Acaso no es el arte un universo ideal para amalgamar el "sentir" y el "pensar" del ser humano?**

**No creemos que, a lo largo de nuestras prehistoria e historia (la Historia Humana, al cabo), se haya dispuesto de mejor magia que la *presencial* para conectar la intuición y la reflexión sobre lo profundo del ser humano, la *sombra* invisible, e imperdurable, que quisiéramos descubrirnos cuando nos planteamos los eternos interrogantes.**

Larga vida, así, para el pensamiento mágico del hombre y el lenguaje de la plástica para plasmarlo y transmitirlo, siempre que sepamos actualizarlo desde dentro, sin limitarnos a renovar su vestuario.



(Luxor), donde cogía fuerzas de otro dios Amón, que era conocido como el regenerador. En el largo y sofocante camino de casi tres kilómetros entre un templo y otro, los ‘cos-taleros’ egipcios hacían paradas de descanso en unas pequeñas capillas construidas para este fin, momentos que los ciudadanos tebanos aprovechaban para dedicarle cantos y plegarias a Amón, no muy diferentes de las saetas.<sup>288</sup>

Recordaría que la estatua, de gran tamaño, más antigua del mundo antiguo descubierta hasta la fecha,<sup>289</sup> apareció en el lugar sagrado conocido, desde siempre en el sureste de Turquía, como “la gruta del nacimiento de Abraham”, en la ciudad de Urfá. Quizá pensara entonces que los primeros dioses de piedra, como las criaturas de Altamira, nacieron en el interior de las cavernas, y que estas piedras animadas gobernaban la *sombra* de los templos como el sol la *luz* del cielo, y que era necesario, al menos una vez al año, que se vieran y negociaran.

El encuentro de la estatua de Amón con su doble “regenerador”, con su *sombra* transcendida, esta duplicación como expresión de la posibilidad de extensión existencial, y el silencio de las antiguas y adornadas estatuas de los dioses en la oscuridad de los santuarios, equivalente al que mantuvieron en las cavernas paleolíticas los imponentes animales de roca pintada hasta su descubrimiento en el siglo XIX, harían pensar a nuestro experto umbrátil que, **mientras en la prehistoria se llevaba el fuego hasta el interior del santuario para ofrecérselo a los dioses, en la protohistoria eran éstos, encarnados en estatuas ya exentas, los que se sacaban al exterior, a la luz del Sol, padre de todos los fuegos; padre de todos los dioses. Lo importante era la conexión de la materia inerte con la energía inagotable, que se sigue estableciendo con la tradición de mantener velas encendidas ante los budas orientales o las imágenes occidentales.**

**Todo empezó cuando fue llevada la luz del fuego al mundo de la sombra: la caverna. Complementando las valiosas investigaciones de los prehistoriadores, fue necesaria la mirada de los artistas para entender completamente los principios y procesos de aquel arte subterráneo.** Artistas-investigadores como la que fuera profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, y experta en arte rupestre, Matilde Múzquiz Pérez-Seoane, hicieron cruciales aportaciones. Si hasta entonces Altamira había sido analizada, tal y como Múzquiz declaró en 1994, sólo por prehistoriadores, con su tesis doctoral abordó por primera vez el análisis de la obra pictórica de nuestros antepasados desde la mentalidad artística. En alguna ocasión, de hecho, tal y como recordaba Javier Cuartas en un artículo en su memoria, Múzquiz iba al encuentro del pensamiento de aquellos artistas cuando investigaba su legado.<sup>290</sup> A esta investigadora se

288 Tristán, Rosa M<sup>a</sup>, “La primera procesión de la historia”, suplem. Eureka nº 7, p. 2, El Mundo, 4-4-2010. La autora cita en el artículo al egiptólogo español José Manuel Galván:

Era la fiesta del Opet, el momento en el que el pueblo estaba más cerca de su dios, como en estos días pasados se ha visto con la Semana Santa. De hecho, estos ritos cristianos tienen ahí su origen. Galván comentaba a Tristán haber encontrado una inscripción de hacía 3.200 años en la que se puede leer una de aquellas oraciones procesionales. Este tipo de hallazgos, y los datos que aportan los relieves decorativos de una capilla de mármol rosa que mandó construir Hatshepsut, una de las pocas mujeres egipcias que ejerció de faraón, evidencian que las procesiones cristianas tienen por referentes las egipcias.

289 Pieza emblemática del yacimiento de Göbekli Tepe, el santuario más antiguo del mundo (10.000 a.C) no establecido en una cueva, sino construido *ad hoc*. Mide casi dos metros de alta y representa una figura humana masculina en posición vertical.

290 Cuartas, Javier, “Matilde Múzquiz, pintora y experta en arte rupestre”, El País, Madrid, domingo 27 de junio de 2010. Artículo publicado en la sección de Obituarios del diario tras la muerte por enfermedad de esta gran profesora días antes, el 18 de junio del mismo año.

Múzquiz fue coautora, junto con su marido Pedro Saura, también profesor de la misma Facultad de Bellas de la UCM (compañero mío de mi Departamento de Dibujo 2), de la llamada “neocueva” de Altamira, una valiosa *sombra* material del célebre santuario parietal a cuyo techo de bisontes dedicó ella su tesis. Intuyó, antes ya de demostrarlo, al menos claramente para los artistas, que aquellas pinturas fueron hechas por la misma mano y que el autor combinaba la doble faceta de pintor y escultor, tal y como Cuartas recordaba en su artículo, “con el aprovechamiento sagaz de la rugosidad de la roca con el fin de configurar un efecto tridimensional” (op. cit).

Ocho años antes, en 1992, y como recuerda a su vez Cuevas en el artículo, Matilde Múzquiz había escrito en el mismo diario que le rendía honores tras su fallecimiento, que “Los grabados, dibujos y pinturas paleolíticas de la cornisa cantábrica, interpretan siempre la vida [...]. El trazo es firme. Los animales interpretados son ágiles y elegantes, con la elegancia del que es austero porque conoce lo esencial, [...] Contienen un significado que, aunque sin descifrar, está ahí, desafiante, y su magia ha permanecido hasta nuestros días” (op. cit).

**Depurar la superstición primitiva, manteniendo lo esencialmente humano, del arte mediático, permitirá que el arte de la presencia prevalezca sobre la artesanía de la apariencia.**

**En este sentido, la escultura debiera entenderse en el siglo XXI como una magia de lo interno, y no de lo externo, siendo la forma el soporte de enunciados más energéticos que materiales, recordando que la conquista del espacio, la verdadera conquista del espacio, la comenzaron los menhires, y no los cohetes de Wernher Von Braun, pues la escultura no es el arte de crear objetos “luminosos” materiales, sino el arte de estructurar el espacio y conjurar la *sombra* humana.**

**La escultura, atendiendo a la definición mágica que anticipáramos, consiste en la significación antes que en la materialización; en un diálogo profundo con la naturaleza externa e interna del ser humano, su realidad visible e invisible.**

Y, por todo lo dicho, nos resulta revelador que Ribadeau Dumas, a la hora de preconizar un nuevo y definitivo apogeo para el pensamiento mágico del hombre, en el epílogo de su *Historia de la magia*, nos remita al misticismo científico de Teilhard de Chardin, evocado a su vez por Pawells y Bergier, antes de advertirnos del riesgo de que la magia se ponga al servicio de causas innobles:

EL HOMBRE DE MAÑANA AVANZA EN PLENA MAGIA

*Entonces se despliegan los tiempos maravillosos anunciados en letras de fuego sobre la Tabla esmeraldina de Hermes Trismegisto.*

*Magia de los espacios, el Verbo.*

*Esta extraordinaria vuelta a empezar, basada en lo que André Billy, de la Academia Goncourt, llama ‘el carácter fantástico de nuestro tiempo’, no se justifica más que porque ‘lo fantástico se ha convertido en real’, y que el conocimiento desemboca en perspectivas que exaltan la imaginación, donde las antiguas premoniciones de los hermetistas se revelan válidas.*

Ya cronistas como Louis Pauwels y Jacques Bergier publican que ha llegado ‘*La Mañana de los Magos*’, y en un vasto estudio mezclan conjeturas, hipótesis y revelaciones sobre la realidad de mañana.

Su ‘*futuro anterior*’ expresa una verosimilitud total, bajo determinada fantasmagoría. Su pensamiento es exacto: “*Estamos en relación mágica con el Universo, pero lo hemos olvidado. La próxima mutación de la raza humana creará seres conscientes de esta relación, hombres-dioses*”.

*Desde que el mundo es mundo, desde que la magia es magia, los hombres dan vueltas alrededor de este sueño: el de los Hombres-Dioses.*

*El hombre puede acceder a lo secreto. Ver la luz, ver la Eternidad, comprender las leyes de la Energía [sic], integrar a su paso interior el ritmo del destino universal, con un conocimiento sensible de la última convergencia de las fuerzas y, como Teilhard de Chardin, vivir de la incomprensible vida del punto Omega en el que se encontrará toda criatura, en el fin del tiempo terrestre, al fin cumplido, consumido y exaltado. ¡El hombre lo puede todo!*

*El poder de la inteligencia humana enteramente desplegada puede extenderse probablemente a la totalidad del Universo.* (Louis Pauwels y Jacques Bergier.)

le atribuye, de hecho, la tesis de que los huesos aparecidos en aquellas cuevas no eran útiles de alimentación, sino lucernas que aquellos artistas utilizaron para alumbrarse, empleando sus tuétanos como combustible natural. Un año más tarde, la extraordinaria investigación del artista y profesor Joaquín Vaquero Turcios, acerca de la iluminación empleada por los que denominó “maestros subterráneos” del arte de las cuevas, resolvió las dudas que, al respecto, enunciara en su día el propio Marcelino Sanz de Sautuola al acceder al santuario de Altamira.<sup>291</sup> Vaquero Turcios coincidía con Múzquiz en que era túetano el combustible empleado finalmente, si bien en un primer estadio pudieron utilizar otras grasas o sebos menos eficaces. Una simple mecha podía mantener durante veinticuatro horas el fuego si se usaba el tuétano de un fémur de vaca, llegando a más duración en el caso de emplear el de un bisonte magdalenense, mucho más corpulento.<sup>292</sup> Aparte de la longevidad de la llama, se sumaba la ventaja de que ésta no humeaba ni ennegrecía las bóvedas cuyas protuberancias pintaban. Con esas lámparas, nuestros antepasados occidentales hicieron las primeras expediciones al mundo de las sombras:

[...] debieron aventurarse algunos pasos en la negrura de las galerías que penetraban en el interior de la tierra y conducían a un mundo distinto, en el que la realidad queda en suspenso y se puede soñar, vivir un espacio imaginario de recuerdos del exterior u otro sugerido por las sombras cambiantes sobre las bóvedas o las apariciones fantasmales de las estalactitas, estalagmitas y coladas.<sup>293</sup>

Los brujos paleolíticos llegaron a vagar kilómetros por negras galerías, jugándose la vida, hasta algunos de los santuarios en los que desplegaron su magia umbrátil con el fuego aliado:

291 Esta lógica inquietud de Sautuola quedó reflejada por su febril oponente, Ángel de los Ríos y Ríos, empeinado en refutarle que las pinturas que había descubierto no podían ser primitivas, sino que “[...] todas han podido ser hechas, no ha doscientos años, por los pastores que de ese valle bajaban (y pueden bajar cuando les acomode) a invernar en pueblos muy cercanos [...]”. En carta escrita en Proaño, el 26 de septiembre de 1880, dejaba tan claras su excesiva vehemencia como su escasa lógica: *Preguntábame el Sr. Sautuola con qué luz pudieron hacerse las pinturas de que tratamos en cueva tan oscura (y d’après nature acaso). Pudiera contestar que con la misma luz que él ha podido verlas y diseñarlas, o con candiles de barro como los que tengo a su disposición, procedentes de las minas antiquísimas de Riotinto, donde los anticuarios modernos han creído hallar el Tharsis a que Salomón enviaba sus naves en compañía con Hirán, Rey de los fenicios. Pero observando el color histórico y patriarcal de esta tierra dije y digo que como todavía se alumbran nuestros vaqueros para pintarrajear albarcas: con rollos de corteza de abedul, capaces de dar luz tan limpia y más potente que la de una bujía. En Liébana he visto iluminar hasta los caminos, para andar de noche, con hachones formados de grandes varas de avellano, menudamente rajadas y cuidadosamente secas. Pero, ¡lo que es una idea sistemática! Todavía presentaba un amigo la objeción del humo que despedirían esa clase de teas, y cuyo efecto no se nota junto a las pinturas. Mas, supuesta la intención de lucirse el pintor o pintores de este museo, los que aprovecharon, como observa el Sr. Sautuola, hasta las protuberancias de la bóveda para no perjudicar al conjunto, ya discurrirían poner alguna pantalla, de ladcha por ejemplo, sobre la tea, y trabajar con la luz irradiante a los lados (Sanz de Sautuola y otros, *Escritos de Marcelino Sanz de Sautuola y primeras noticias sobre la cueva de Altamira*, Edición, compilación y notas a cargo de Benito Madariaga de la Campa, Santander, 2002, p. 96).*

292 Vaquero Turcios, Joaquín, *Maestros subterráneos*, Celeste ediciones S.A., Madrid, 1995, Capítulo II. Este pintor de cuadros, extraordinario muralista y escultor, que fuera profesor asociado en la misma facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, en la que trabajaba Matilde Múzquiz, y en la que hoy imparto yo docencia, sumó la mirada del artista, y su experiencia técnica, en la investigación de las cuevas paleolíticas que tanto se echan de menos en exploraciones anteriores a las de ambos profesores, cuyas conclusiones delataron lagunas conceptuales y procedimentales anteriores. Vaquero Turcios llegó a plantearse si pudieron haber utilizado nuestros ancestros la luz para efectos teatrales, sacando partido a las formas naturales de la cueva. Lo cierto es que el ser humano practicaba entonces, y sigue practicando ahora, ritos colectivos en los que se invoca la sombra mediante la sublimación de la luz; también que “[...] La aparición de imágenes pintadas, surgiendo de la oscuridad en una cierta secuencia, a lo largo de galerías estrechas y en lugares estratégicos, teatralmente escogidos, sugiere en ocasiones una cierta premeditación por parte de los muralistas paleolíticos para impresionar, orientar o narrar algo al visitante que se va abriendo paso en la tiniebla con la lámpara. Una técnica casi cinematográfica” (ibídem, p. 34).

293 Vaquero Turcios, J., op. cit. p. 26. Más adelante comentaremos que los brujos-artistas de las cavernas no sólo aprovecharon las sugerencias de estas “sombras cambiantes” o las “apariciones fantasmales” de las estalactitas o estalagmitas, sino que también modificaron estas formaciones naturales para conseguir efectos de sombra pretendidos.

¿Cómo no saludar con esperanza esta aurora cósmica, y “lanzarse con alegría hacia un futuro radiante que será el verdadero presente, aquél en el cual el nuestro no es sino una frase ya empezada?” (André Billy.)

Esta visión optimista tiene que expulsar la brujería del miedo atómico, la mayor angustia de los tiempos modernos. El mundo vive bajo el dominio del miedo. Un disparador, y los brujos harán saltar el planeta.

Los cohetes tienen otras misiones benéficas que cumplir. La luz tiene que expulsar la noche, como la vida hará retroceder a la muerte. ¿No se habla de nuevo de prolongar considerablemente la existencia, el sueño de los alquimistas? [En cuanto a la materialización de este sueño, ya hemos apuntado nosotros la línea de pensamiento de Edgar Morin (v. nota 1)] *El sueño de Descartes, de Blas Pascal, de Leibnitz, fue el de recorrer los planetas; ahora se lleva a cabo, en un salto trascendental.*

Así, la magia realizará el ciclo que terminará la curva de la liberación total de los hombres, ‘Sic eris’... Sí, como los dioses. Sólo faltará que nos hagamos dignos.<sup>153</sup>

Ribadeau Dumas suscribe, en clave de paráfrasis, los dictámenes de Pauwels y Bergier, quienes en su controvertida obra *El retorno de los brujos* revisan las sutilezas conceptuales que escapan a la simplista división de actividades humanas, a la que nos hemos referido, por las que ciencia, técnica, magia y arte pueden observarse como “una visión continua de la aventura de la inteligencia humana, del conocimiento humano”.<sup>154</sup>

153 Ribadeau Dumas, op. cit., pág. 531.

154 Pauwels, Louis / Bergier, Jacques, *El retorno de los Brujos* (2ª edic.), Barcelona, Plaza y Janés, 1969. Ambos autores justifican esta visión continua y globalizadora del quehacer humano, en el transcurso de la evolución del pensamiento, desde la observación de la creatividad humana como factor inherente al pensamiento mágico del hombre: *Por esto nos verán viajar a toda velocidad de la magia a la técnica, de la Rosa-cruz a Princeton, de los mayas a los hombres de las próximas mutaciones, del sello de Salomón a la tabla periódica de los elementos, de las civilizaciones desaparecidas a las civilizaciones que vendrán, de Fulcanelli a Openheimer, del hechicero a la máquina electrónica analógica, etc. A toda velocidad, o mejor dicho, a una velocidad tal que el espacio y el tiempo rompan su cáscara y aparezca la visión del continuo* (op. cit., pág. 73).

Pauwels y Bergier que, en esta obra, creyeron alcanzar por momentos “el punto desde el cual es visible la totalidad del esfuerzo humano” (ibídem), insistían en la misma, desde la alquimia de la erudición histórica y la especulación mágico-filosófica, en la contemplación del hecho mágico como *poderosísimo factor de progreso*, cuyos efectos pueden llegar a ser tan devastadores que explican el carácter hermético de las formulaciones de los antiguos “Sabios” (magos, brujos, chamanes, alquimistas, científicos, etc.). Así, el lenguaje científico actual, los “jeroglíficos” matemáticos, constituyen para los autores el lenguaje argótico del momento:

*Es indudable que sólo el lenguaje matemático moderno da cuenta de ciertos resultados del pensamiento analógico. Existen, en física matemática, los terrenos del “más allá absoluto” y de los “continuos de medida nula”, es decir, medidas sobre universos inconcebibles y, sin embargo, reales.*

[...] Los “seres matemáticos”, es decir, las expresiones, los signos que simbolizan la vida y las leyes del mundo invisible, del mundo impensable, desarrollan, fecundan, otros “seres” (op. cit., pág. 395).→



[...] según se sitúe el punto de luz más o menos cerca de la pared, las sombras de los relieves de la roca darán resultados muy cambiantes, y también que el arranque de la cadena de sugerencias que llevan al pintor paleolítico a “ver” en su imaginación lo que ha de pintar, parta de un larga y detallada observación del muro. Una observación necesariamente lenta, ensoñada, buscando grietas, manchas, bultos o simples espacios limpios donde surja una imagen precisa en su visión interior.

Para que eso se produzca, es imprescindible que haya una fuente de luz bien colocada. Esa colocación puede ser acertada por casualidad a la primera, pero la mayoría de las veces, si ninguna sugerencia aparece, habrá que seguir buscándola, cambiando la lucerna de posición, en función de las sombras y volviendo a repasar despacio con la mirada, cuidadosamente, toda la superficie de la pared de la roca. Ello supone largas permanencias del pintor en la cueva, probablemente sentado en el suelo, inactivo en todo salvo en la mirada y en la imaginación cazadora de imágenes.

Así debió de hacerse casi siempre, y desde luego así se hizo en casos como el techo de Altamira, donde los fuertes relieves cambian sensiblemente de “significado” formal con la iluminación. El pintor debió de mover la lámpara muchas veces, modelando con la sombra, hasta sentir la chispa de la inspiración y encontrar el acoplamiento más rico y complejo del relieve natural con sus grietas y accidentes, y la futura figura pintada.<sup>294</sup>

Ya alleccionado magistralmente por Vaquero Turcios, nuestro indagador de sombras entendería bien las lecciones de Francis García Collado en la Universitat de Barcelona en las que se desplegaba este concepto de “aparición en la roca”, en su sentido más etimológico, como “*apparescere: como algo que literalmente daría la sensación de empezar a ser visto, a brotar de la pared*”<sup>295</sup> García Collado había seguido las investigaciones de David Lewis-Williams, sobre el arte rupestre norteamericano,<sup>296</sup> quien a su vez había aprovechado bien las de D. S. Whitley acerca de las creencias de los nativos californianos y de los ritos de sus chamanes para alcanzar visiones, a menudo propiciadas por la ingestión de hongos o de tabaco alucinógenos.<sup>297</sup> Valoraría la posibilidad de que el arte umbrátil de las cuevas occidentales hubiese servido para la comunicación con otros mundos con la complicidad de la droga y de los efectos de *luces y sombras*; aunque no creería, como tampoco lo hiciera Vaquero Turcios desde su experiencia artística, que las obras rupestres de las cavernas se hubieran realizado en estado de conciencia alterada, dada la elevada cantidad de horas, las múltiples dificultades técnicas y los distintos peligros que entrañó su ejecución mientras se alimentaba el fuego de las lámparas y trabajando, en numerosas ocasiones, junto a rocas cortantes sobre andamios de ramas de árbol. No obstante, asumiría que las fórmulas de magia umbrátil de

294 Vaquero Turcios, J., *ibídem.* p. 32-33.

295 García Collado, Francis, “Pensar la pintura del Paleolítico Superior: nacer de la sombra”, [http://www.ub.edu/las\\_nubes/archivo/doce/articulos/francis\\_doce.pdf](http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/doce/articulos/francis_doce.pdf); visto: 15-9-2013.

296 Lewis-Williams, David, *La mente en la caverna*, Akal S.A., Madrid, 2005, capít. 6.

297 Para investigadores interesados en profundizar sobre las analogías entre el arte rupestre europeo y el norteamericano, así como en las teorías chamanistas sobre las representaciones rupestres como generadoras de visiones, son muy interesantes los trabajos de David S. Whitley, especializado en la arqueología prehistórica y la etnografía del extremo occidental de América del Norte, con un interés particular en los sitios sagrados, el arte rupestre, y la gestión del patrimonio cultural. También ha investigado en el sur de África, en Europa (el Paleolítico superior) y Guatemala. Durante una década fue miembro del Consejo de Administración del Comité ICOMOS Internacional de Arte Rupestre (CAR). En 2001 recibió el Premio Thomas King, de la Sociedad de Arqueología de California para la Excelencia en la Gestión de Recursos Culturales. Publicaciones relacionadas con el tema: Whitley, D. S., “Shamanism and rock art in far western North America”, *Cambridge Archaeological Journal* 2, 1992, pp. 88-113; “By the hunter, for the gatherer: art, social relations and subsistence in the prehistoric Great Basin”, *World Archaeology* 25, 1994, pp. 356-377; “Cognitive neuroscience, shamanism and the rock art of native California”, *Anthropology of Consciousness* 9, 1998, pp. 22-37; “Meaning and metaphors in the Coso petroglyphs: understanding Great Basin Rock Art”, en E. Younkín (ed), *Coso Rock Art: New perspectives*, Ridgecrest, California, Maturango Museum, 1998, pp. 109-176; “To find rain in the desert: landscape, gender and rock art of far western North America”, en C. Chippindale y P.S.C. Taçon (eds.), *The Archaeology of Rock Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 11-29; *The Art of the Shaman: Rock Art of California*, Salt Lake City, University of Utah Press, 2000. Y recomendamos especialmente: *Pinturas rupestres y el espíritu humano: el origen de la creatividad y la creencia*, Prometheus Books, 2009.

**Pauwels y Bergier, expertos en equilibrios sobre los perfiles de las sombras, la frontera que separa-une el pensamiento científico y el pensamiento mágico, entran, en calidad de iniciados, en la caverna-santuario paleolítico de Platón, y participan de las propiedades mágicas de sus sombras** que “*Los símbolos, los signos, son pues, acaso,*

Observe el lector/a las similitudes con el carácter, tanto evocador como invocador, de la magia simpática primitiva, del planteamiento del arte desde parámetros presenciales profundos con intención de transcendencia.

Pero en lo que no coincide nuestro discurso con el de estos autores es, en modo alguno, con la exclusividad que otorgan, para el pensamiento analógico, al lenguaje científico-matemático; toda vez que el artístico se manifiesta aún, de la mano de contados “adeptos”, como una vía que, pudiendo integrar el razonamiento lógico, defiende con idéntica o mayor validez el plano intuitivo, nada desdeñable para la indagación metafísica.

Pauwels y Bergier contemplaron la hipótesis, que ya enunciara Blavatsky, de posibles adelantos científicos ancestrales, ocultos a los arqueólogos por el nivel de especialización de la sociedad actual, con la consiguiente visión parcializada de cada descubrimiento:

*Sabido es que un ingeniero alemán, encargado de construir las alcantarillas de Bagdad, descubrió entre el revoltijo del museo local, y bajo el vago rótulo de “objetos de culto”, pilas eléctricas fabricadas diez siglos antes de Volta, bajo la dinastía de los sasánidas.*

*Mientras la arqueología sea sólo practicada por los arqueólogos, no sabremos si la “noche de los tiempos” era oscura o luminosa. (op. cit., pág. 115).*

Sea como fuere, las *sombras luminosas* de los brujos ancestrales aparecerían ante los autores de *El retorno de los brujos* como la prueba evidente de que el arte mediático, ligado, como hemos señalado, a la técnica del momento, es el antepasado común de la indagación alquímica, precursora, como los autores admiten, de la investigación científica, heredera para ellos del saber hermético de antaño. Máxime, teniendo en cuenta que, aun suscribiendo la frase de Roger Bacon “*Podemos más de lo que creemos*”, y concluyendo con M. Eugène Canseliet que, con medios rudimentarios, pudiesen incluso lograrse importantes resultados en el mismo campo de la física nuclear (*op. cit.*, pág. 118), Bergie y Pauwels reiteran que, tras la carrera de investigación científica, se revela el anhelo humano por antonomasia, la conquista de lo invisible, el dominio de la *sombra*:

*No nos cansaremos de repetir que, para el alquimista, el poder sobre la materia y la energía no es más que una realidad accesoria. El verdadero fin de las operaciones de la alquimia, que acaso son residuos de una ciencia muy antigua perteneciente a una civilización desaparecida, es la transformación del propio alquimista, su ascenso a un estado de conciencia superior.*

El brujo de Les Trois Frères tendría, pues, mucho que contarles sobre el arte como una actividad que trasciende, de igual manera, el mero dominio de una técnica sobre la materia y la energía.

Cuando en cualquier sociedad, presente o pasada, un hombre discurre por la apasionante senda del pensamiento transcendente, arte, ciencia y magia son ámbito común tanto para este “antropomorfo” primitivo, como para un “Leonardo” renacentista o un equivalente actual, si bien es cierto que la especialización a que aboca nuestro desarrollo dificulta la concepción humanista globalizadora.

Ya hemos apuntado que el fin último del ser humano es no tener fin, y en este juego de palabras resumimos la esencialidad del despliegue artístico y tecnológico. Y al hilo de nuestro discurso, presumimos que en el futuro, tras la lógica “embriaguez” que el ingente desarrollo tecnológico propio de nuestra sociedad supone para la misma, y las secuelas del materialismo que se desprende del desfase entre el avance científico y el humanístico integral, el *arte mediático* y la *ciencia instrumental* volverán a abrazarse para la conceptualización de un ser humano cuya *luz y sombra*, materia y energía, no luchen entre sí y se apoyen mutuamente.

nuestros antepasados articularon ritos que aún subyacen en muchos de los contemporáneos, si bien éstos han sustituido el factor visionario con el simbólico. También pensaría que los brujos de las cuevas usaron las protuberancias de las mismas para representar criaturas ultranaturales y presentárselas a sus tribus, tal y como lo harían frente a sus pueblos, miles de años más tarde, los sacerdotes egipcios con las estatuas de sus dioses o, incluso, los actuales con las imágenes que procesionan hoy por las ciudades. En las rocas en las que aquéllos pintaban, añadían barro, o que llegaron a labrar, aparecen a veces los propios chamanes con cornamentas de animales, y otros seres inquietantes como los dos semblantes en los que reparó Lewis-Williams en la Cola de Caballo, el pasaje más profundo de Altamira:

*Este es otro ejemplo de interacción entre rasgos físicos de la cueva e imágenes. Las dos "máscaras" parecen asomarse desde la pared cuando el visitante gira al final del pasaje y comienza a abandonar la cueva. Es difícil decir si son rostros de animales o de seres humanos. En cualquier caso, sugieren "presencias" misteriosas en las cuevas que observan a aquéllos que se aventuran en el inframundo.*<sup>298</sup>

**Estas "presencias misteriosas" aportan una clave importante, si se tiene en cuenta el pensamiento mágico que acompañaba a la percepción de las mismas en la prehistoria. No sólo son criaturas a las que miramos, sino criaturas que nos miran. Las rocas están animadas, el interior de la caverna está vivo y, de igual manera que la llama de una vela, filtrada por un vidrio o plástico rojo en un sagrario católico actual, le indica a un creyente la presencia viva, real, de su Dios, el fuego que se introducía en un santuario paleolítico, ante el que se movían proyectando sombras las criaturas que lo habitan, hizo que nuestros antepasados viviesen encuentros alucinantes ante presencias que sentían igualmente reales.** Es obvio que el efecto sería mayor cuando las criaturas aparecieran súbitamente, sorprendiendo al visitante, tal y como Rodríguez-Ferrer apuntara:

*Se trata, en efecto, de que al seguir el visitante la primera y principal galería de las nombradas, alumbrando con la luz artificial de que necesita, subiendo y bajando por peñones y destrozos que a cada instante le interrumpen el paso, se encuentra sorprendido al contemplar de repente, en lo más despejado de la bóveda que por allí ofrece la gruta, un techo pintado con varias figuras de animales de tamaño grande, y algunos en posturas 'incomprensibles', como dice el Sr. Sautuola en su relación publicada.*<sup>299</sup>

**Una sombra es, ante todo, la manifestación de una presencia.**

En cuanto a la manera de conectar con estas presencias, Lewis-Williams apuntaba que, para él, se podría haber tratado más de una cuestión táctil que visual, presuponiendo a los brujos paleolíticos palpando en las cuevas las formaciones rocosas hasta reconocerlas. El pintado posterior de las rocas serviría para evidenciarlas al resto, y para facilitar la conexión en los ritos. Las investigaciones de Vaquero Turcios demuestran que aquellos brujos-artistas estuvieron claramente vinculados a sus cuevas durante tiempos bien prolongados, si es que no lo estuvieron toda su vida; también evidencian la maestría artística que llegaron a alcanzar con el paso de los años, señalando al "maestro del techo de Altamira" como *"el más completo, y trascendente, el autor de la obra más conmovedora que conocemos de los 30.000 años de pintura prehistórica"*.<sup>300</sup>

298 Lewis-Williams, D., op. cit., p. 115.

299 Rodríguez Ferrer, M., "apuntes de un diario. La Cueva de Altamira", en Sautuola y otros, Escritos de Marcelino Sanz de Sautuola y primeras noticias sobre la cueva de Altamira, p. 180.

300 Vaquero Turcios, J., op. cit., p. 188. Posteriormente a este espléndido estudio de Vaquero Turcios, fue descubierta en 1994 la impresionante cueva de Chauvet, o cueva de Chauvet-Pont-d'Arc, en un acantilado de caliza sobre el antiguo cauce del río Ardèche que, obviamente, obliga a considerar del mismo nivel a otros maestros rupestres.

En la cueva de Chauvet, inusualmente grande, la cantidad, la calidad, y el estado de las obras de arte encontradas en sus paredes es igualmente extraordinario. Se ha establecido, sobre la base de la datación por radiocarbono, que la cueva fue ocupada por seres humanos durante dos períodos distintos: el Auriñaciense (30 000 a 32 000 a. C.) y el Gravetiense. La mayor parte de las obras de arte se remontan a la más antigua de las dos eras, el Auriñaciense. La posterior ocupación gravetiense, que se produjo hace entre 25 000 y 27 000 años, dejó poco más que las huellas de un niño, los restos carbonizados de hogares y las manchas de humo de las antorchas con las que se iluminó la cueva. Fueron descubiertos indicios que sugieren que la entrada de la cueva se taponó tras la incursión del →

*modelos concebidos por las máquinas superiores de nuestro espíritu, en vista al funcionamiento de nuestra inteligencia en otro estado*".<sup>155</sup> Así la inteligencia humana, en su estado más "ordinario", elabora los modelos con los que, al acceder a un estado superior, lograría incorporarse a la "última realidad de las cosas". Y es aquí donde conectan con el que, desde el respeto que nos merece, definimos como "misticismo científico" de Teilhard de Chardin; pues cuando este último concibe el punto Omega (v. nota 48) elabora el "modelo" del punto último de la evolución.

Ahora bien, para la toma de conciencia profunda que habría de permitir el acceso a dicho punto, culminando el largo recorrido que describe Teilhard, primeramente, desde lo prehumano hasta lo ultrahumano y, como paso final en la "Reflexión planetaria", "no un fin de lo Ultrahumano, sino un acceso a algo Transhumano, en el corazón mismo de las cosas",<sup>156</sup> resulta necesario el desarrollo de otra forma de inteligencia, que Pauwels y Bergier aceptan tanto si se la denomina inteligencia analógica, como iluminación mística o estado de contemplación absoluta, que permite el conocimiento de lo profundo:

*Así, la idea de Eternidad, la idea de Más Allá del Fin, la idea de Dios, etc., son acaso "modelos" establecidos por nosotros y destinados, en otro dominio de nuestra inteligencia, en la zona habitualmente dormida, a darnos las respuestas en atención a las cuales los hemos elaborado.*

*Hay que comprender bien que la idea más sublime es tal vez el equivalente del dibujo del bisonte para el brujo de Cromagnon. Se trata de una maqueta. En seguida, las máquinas analógicas se ponen a funcionar sobre este modelo en la zona secreta del cerebro. El brujo pasa, por trances, a la realidad del mundo bisonte, descubre de golpe todos sus aspectos y puede anunciar el lugar y la hora de la próxima cacería. Esto es magia en su estado más bajo.*<sup>157</sup>

**Para Pauwels y Bergier la actividad mágica del brujo primitivo es de orden rudimentario, frente al "estado más elevado" de actividad mágica, en el que el modelo, en vez de un "dibujo o estatuita [sic]", ni siquiera un símbolo, es ya una idea: "el producto más fino de la más fina inteligencia binaria posible".**<sup>158</sup>

**Una presencia es, ante todo, la manifestación de una sombra.**

**Nosotros, sin embargo, que vemos a este brujo tanto cazando sombras como bisontes, en su doble búsqueda de lo invisible (para el sobrevivir metafísico) y de lo visible (asegurándose la supervivencia física), conectamos, en clave presencial, el concepto de ambos autores de "modelo" y "maqueta", con el que aquí se define de "sombra", y que eleva el arte mediático a un plano que éstos, sin proponérselo, casi definen a continuación:**

***Nos parece claro que la más alta, la más ferviente actividad del espíritu humano consiste en establecer "modelos" destinados a otra actividad del espíritu, mal conocida, difícil de poner en marcha. En***

155 op. cit., pág. 402.

156 Para más información, v. Teilhard de Chardin, P., *El porvenir del hombre*, Madrid, Taurus, 2ª ed., 1964, pág. 364 (artículo escrito en París, el 27 de abril de 1950, y ya publicado en *Almanach des Sciences*, 1951).

157 Pauwels y Bergier, op. cit., pág. 402.

158 Pauwels y Bergier, *ibidem*.



En cualquier caso, tanto si se trató *a priori* de una exploración táctil, como si fue mediante los efectos *lumínico-umbrátiles* sobre las protuberancias rocosas, lo cierto es que aquellos maestros plasmaron las criaturas desde el ámbito escultórico. Todo el proceso comenzó partiendo de la forma y del volumen de las rocas. Así se lo intentaba trasladar M. Rodríguez Ferrer al entonces Ministro de Fomento de España, cuando “*Agitábase mucho por estos días y en esta población [se refiere a Torrelavega] el extraño hallazgo de unas pinturas y de muchos huesos en un cueva no muy distante de este punto de Torrelavega. Esta noticia, con una caja de fósiles y de otros objetos prehistóricos encontrados en la propia caverna, habían llegado también al Ministerio de Fomento, cuyo jefe hubo de indicarnos algo sobre el particular, y comisionar para su reconocimiento al señor catedrático Vilanova, el que, con el naturalista Sr. Guirao, hubieron de hablarle sobre este hallazgo*”.<sup>301</sup>

Rodríguez-Ferrer se encontró con Vilanova y Guirao en el interior de la cueva, inspeccionándola tan abrupta como ésta se acababa de descubrir, antes de que fuese rebajado el suelo para la comodidad de los posteriores visitantes. Dejó constancia escrita de su pensamiento en el informe al caso:

*Todo esto, le decíamos al Sr. Ministro, que presentaba un arte completamente nuevo, y tan nuevo como desconocido y remoto, digno de su protección. Que ya no eran pinturas murales [con relación a otras pinturas parietales ya descubiertas] las que la historia recogía con este hallazgo, sino que podrían llamarse ‘roqueñas’ [sic], por las ásperas superficies en que aparecen, siendo de lo más original y misteriosos que hasta el presente nos ha ofrecido el exhumado mundo de los trogloditas.*<sup>302</sup>

**No tiene sentido, no obstante aquí, la diferenciación entre escultura y pintura y, ni mucho menos, la pugna entre ambas actividades en la posterior clave renacentista, entre otras muchas razones porque los paleolíticos no las distinguían, practicaban una magia que las integraba; pero sí es importante señalar que, desde su pensamiento mágico, sentían la tierra, la piedra, como órganos de un ser viviente: el planeta entero. Igualmente, miraban al Sol como al dios que inspiró al resto de las más poderosas deidades posteriores de la Humanidad, incluidas las actuales. El *anima mundi* es un descubrimiento o, si se prefiere, un invento paleolítico, siendo la animación de la materia la raíz primigenia de la magia escultórica, y la identificación de los binomios Tierra-Sol, inmanencia-transcendencia, materia-energía y luz-sombra la premisa del arte de indagación profunda existencial, y de los ritos que la expresan desde lo físico hasta lo presuntamente metafísico al menos, con seguridad, en la historia antigua.** En cuanto a aquellos tiempos remotos, a los que se ha

niño, hasta que se redescubrió en 1994. Las huellas de aquél niño son las más antiguas huellas humanas que se han podido fechar con precisión. También se han conservado, en el suelo arcilloso de la cueva, huellas de osos de las cavernas junto a grandes depresiones redondeadas, que se cree son los “nidos” en los que dormían. Entre sus huesos fosilizados aparecen otros de diferentes especies, destacando un cráneo con cuernos de un íbex. Frente a las representaciones de los animales relacionados con la caza, que predominan en el arte rupestre paleolítico, como los caballos, bisontes, renos, etc., en las paredes de la cueva de Chauvet figuran depredadores: leones, panteras, osos, hienas y búhos. Más acorde con el resto de las cuevas descubiertas con arte rupestre, es la ausencia representaciones humanas completas, si bien se ha apuntado que lo que pudiera interpretarse como unas piernas y los genitales de una mujer, quizá constituya la representación de una “Venus” parcial. También aparece una figura quimérica con la parte inferior del cuerpo de una mujer, siendo la superior del cuerpo de un bisonte, muy similar a las imágenes de evolución bisonte-mujer-antílope bien analizadas por Vaquero Turcios en otras cavernas. Se suman, en Chauvet, impresiones y plantillas de manos positivas en ocre rojo realizados por impresión directa, y símbolos abstractos, líneas y puntos a lo largo de la cueva, y dos imágenes no identificables que presentan una forma semejante a una mariposa. Tal combinación de temas ha llevado a los expertos en arte y culturas prehistóricas a pensar que pueden tratarse de obras de tipo ritual-chamánico. Parece apoyar esta hipótesis el que también hay pinturas de hongos mágicos, como los que usaron las culturas chamánicas. En cualquier caso y, al hilo de nuestro discurso, los brujos-artistas que produjeron estas obras emplearon técnicas atípicas en las pinturas rupestres. Muchas de las paredes fueron raspadas antes de pintar en ellas las criaturas mágicas sobre una superficie suavizada. Sin embargo, expertos como el arqueólogo francés Jean Clottes, han señalado que aquí también se buscaron efectos de tridimensionalización: la incisión o grabado sobre los contornos de algunas figuras, resalta a algunos de los animales y permite que la luz de las antorchas proyecte *sombras* sobre sus bordes.

301 Rodríguez-Ferrer, M., *Escritos de Marcelino Sanz de Sautuola...*, op. cit. p. 178.

302 Rodríguez Ferrer, M., *ibidem*, p. 180.

*este sentido puede decirse: todo es símbolo, todo es signo, todo es evocación de otra realidad.*<sup>159</sup>

Y aunque para ambos las “maquetas” no son intercambiables, sino fragmentos aparentes de una metarrealidad que no puede apreciarse como “*un todo desmontable capaz de abrirnos el secreto del universo*”, apuntan un “estado de alerta” como llave para acceder a lo profundo.

Y esta vez, dilucidando su concepto sobre el estado de alerta, la actitud clarividente para acceder a la esencialidad de las cosas y del hombre mismo, sí que elevan el rango del brujo primitivo, recuperándole como figura de sentido de lo transcendente:

*Esta “noción del estado de alerta” parece ser tan vieja como la humanidad. Es la clave de los más antiguos textos religiosos; acaso el hombre de Cromagnon buscaba ya alcanzar este tercer estado. El cálculo de las fechas por medio del radio-carbono ha permitido comprobar que los indios del sudeste de México, hace más de seis mil años, comían ciertas setas para provocar la hiperlucidez. Se trata siempre de conseguir que se abra el tercer ojo, de rebasar el estado de conciencia ordinario en que todo son sólo ilusiones, prolongación de los sueños del sueño profundo.*<sup>160</sup>

**Y por este “despertar de la superconciencia”, encuentran sentido cuantos ritos instituye el hombre para su consecución; desde las danzas y cantos hasta la meditación; el ayuno, el dolor, las drogas y los que tendrá que inventar el hombre moderno cuando se percate de la importancia de lo que está en juego.**<sup>161</sup>

159 Pauwels y Bergier, *ibidem*.

La relevancia del carácter simbólico de la realidad humana no conlleva, en modo alguno, el argumento de que todo es, por tanto, ilusorio. Bien al contrario, al comprobar el proceso histórico continuo de elaboración, o descubrimiento, de las *sombras* que nos transportan a la dimensión de lo invisible, no puede sino admitirse que al instinto de supervivencia física, el ser humano adhiere de forma innata e, incluso, antepone, su sobrevivencia inmaterial. La cuestión no es, por tanto, el permanente interrogante metafísico, evidente en todas las culturas, sino si el *mundo de las sombras* es real o ficticio. ¿Existe un más allá o nos lo hemos inventado? ¿Podríamos inventarlo en caso de no existir? ¿Podemos inventar algo que no atienda a una realidad profunda a la que sólo la intuición nos remita? ¿Puede ser algo posible en nuestro cerebro pero imposible en la realidad profunda? ¿Qué tendríamos que relativizar, la naturaleza de nuestro pensamiento o nuestro concepto de realidad? Las eternas preguntas son precisamente los resortes que alientan la actividad escultórica, que aquí analizamos como indagación en lo inmaterial conjurado desde la materia misma.

160 Pauwels y Bergier, *op. cit.*, pág. 409.

161 Los autores, para quienes sólo los místicos parecen haber buscado hasta hoy este despertar de la “superconciencia”, frente a la noción de “gracia divina”, que postulan las religiones, y a la iniciación mágica, esgrimida por los ocultistas, se plantean si dicho estado no se tratará de una facultad natural, en concordancia con el hecho, ya constatado, de que la mayor parte de nuestro potencial cerebral no lo utilizamos aún en la actualidad. Sugiriendo esta posibilidad, Gray Walter, autor de “*El cerebro viviente*”, sería el profeta que preconizara la nueva era en una segunda obra, “*Farther Outlook*”; pues en ella se afirma la infinitud de las posibilidades del cerebro humano, y se especula con la posibilidad de que nuestro pensamiento explore al final el tiempo, tal y como hoy exploramos el espacio.

Pauwels y Bergier citan, coincidente con este planteamiento, al matemático →

llamado prehistoria, el propio Vaquero Turcios, ante la ausencia de pruebas, dejaba a los lectores de su trabajo la cuestión abierta:

*El artista, acompañado de su lámpara, parte a la caza de imágenes posibles en el laberinto de la oscuridad de las galerías. Silencioso y quieto, al acecho, recorre con la mirada la pared. Si no la encuentra —ya lo hemos visto antes otras veces— cambia de posición la luz y sigue observando. De pronto, un bisonte, un caballo o un ciervo, parecen crecer a partir de una grieta curva que sugiere la grupa y un ligero abombamiento del muro de piedra que correspondería a la posición de la panza. Poco después, el animal entero, ya pintado, ocupa el espacio que le corresponde.*

*¿Cómo interpretar esta acción, repetida cientos, miles de veces en cualquier cueva, por los pintores paleolíticos? ¿Se trataba de un pasatiempo? ¿Era un juego solitario, o una apuesta con el compañero a ver quién tenía mayor imaginación, más rapidez de ensoñación y de realización artística?*

*¿Era un ejercicio ritual, mágico, compasivo, de liberación de las formas y de las presencias vivas de aquellos animales aprisionados en el interior de la tierra, que, como fantasmas trataban de llegar o de volver al mundo, empujando, presionando la roca de dentro afuera hasta que sus formas empezaban a aparecer en su superficie, a punto de romperse? Aquí está una de las claves del arte rupestre. Decidirse por una razón u otra cambia totalmente su significado.*<sup>303</sup>

**El hecho de que esta acción creativa, a partir de las sombras de las rocas, se repitiera insistentemente a lo largo del tiempo y de la geografía en tantas cuevas paleolíticas, siendo inverosímil la conexión entre todas, y el estudio de la historia humana posterior, durante la que vemos cómo el ser humano construye sus mitos y religiones empleando, especialmente, la escultura para dar presencia a sus seres sobrenaturales, nos hace inclinarnos por la hipótesis de un arte mediático vinculado a la indagación metafísica, que se rebela contra la fugacidad de la vida y se enfrenta al oscuro abismo de la muerte, encontrando en los materiales perdurables la expresión de la eternidad anhelada.** Ya hemos comentado que no son protohumanos los brujos-artistas de Altamira o de Chauvet, sino

303 Vaquero Turcios, J., op. cit. pp. 212-213. Personalmente, creo que Vaquero Turcios tuvo muy claro que más bien se trató de su hipótesis final, un ejercicio mágico-ritual que inspiró gran parte de su obra, invadiendo su mente el arte paleolítico, transformando su visión del arte como ya le había ocurrido a los pintores y escultores de finales del siglo XIX y principios del XX. El “espíritu de Altamira” revive en sus impresionantes toros, abruptamente texturizados, de igual forma que es imposible no pensar en el arte megalítico posterior cuando se contempla su Monumento al Descubrimiento de América, de 1977, un conjunto de tres macroesculturas de hormigón compuesto por áridos rojos de Alicante, tituladas, respectivamente, ‘Las profecías’, ‘La génesis’ y ‘El Descubrimiento’, con relieves e inscripciones que narran el viaje y las profecías que lo anticiparon, con palabras de Séneca, San Isidoro o de los libros mayas. Por otra parte, su magnífico muralismo, su “pintar en el muro” conllevó siempre para él un trasunto umbrátil, como bien apuntara Manrique de Lara: “Las representaciones, unas veces antropomórficas, otras veces dádlicas, radiales o estructuradas con una valoración cristalográfica, son captadas por Vaquero Turcios con una calidad de asombroso misterio” (Manrique de Lara, José G., *Vaquero Turcios*, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Secretaría General Técnica, Madrid, 1973, p.49). El autor, incluso, recordaba que “ese esteta intelectual que ha hecho suya la resultancia del trauma que se produce entre la luz y la forma” (ibídem, p. 8) sintió muy joven algo que le indujo a experimentar las posibilidades de su arte sobre el muro, y que siendo adolescente “Empieza a plantearse desde entonces [1945] su inicial problemática y despiertan en él las primeras impresiones radicales de la plástica. No se trata de pintar, sino más bien de descubrir el arte en una concatenación de circunstancias prodigiosas, porque aquel muchacho de doce años ha hecho irrupción en un mundo mágico de fantásticos escenarios naturales. Y se siente como un hombre del Cuaternario [...]” (ibídem. pp. 12-13).

De su labor madura profesional posterior dan cuenta, en similares términos, no pocos críticos, algunos de ellos citados por Manrique de Lara, siendo muy ilustrativas al caso las palabras de Ramón D. Fajardo: “Sus dibujos están trazados con energía. La mano obedece con rara presteza a la imaginación. Su manera de sentir el bulto más que el detalle y la disposición de masas hacen pensar en bajorrelieves tratados gráficamente. [...] La originalidad nace del contraste entre esa arquitectura y la solución luminosa que la expresa; la vehemencia de luces y sombras. La mezcla de pasión y equilibrio. Se trata de un violento claroscuro articulado sobre estatuas, de un lenguaje que comienza en bloques de piedra y se desarrolla en términos ardientes, como si el pintor prendiese fuego a las piedras después de tallarlas escrupulosamente” (ibídem, pp. 82-83). Otros autores como García-Viñolas, apuntaron que la obra de Vaquero Turcios constituye “[...] una robusta concepción de formas que piden ser llevadas al muro. Serían ya piedra si una fresca y jugosa encarnación de la pintura no animara de vida sus cuerpos de ciclopes, que parecen sorprendidos por el pintor en un patético cataclismo [...]” (ibídem. p. 83).

Prácticamente, las condiciones que habrían de servir de premisa para que, desde la predisposición anímica que supone el estado de alerta, se accediese a lo profundo, son las mismas que requieren los brujos o chamanes para, como dicen ellos, “*entrar en trance*”.

Lo cierto es que en la sociedad humana se han dado dos factores esenciales que, a lo largo de nuestras prehistoria e historia, han resultado claves para la concentración espiritual de un colectivo en torno a un brujo, mago, sacerdote, etc. y la de éstos frente a lo profundo (el mundo o reino de las *sombras*), cuyos avances son recogidos por el grupo.

La primera es el estado de euforia compartida, la hipnosis colectiva, o cualquier situación psicológica que conlleve la disolución del yo en un grupo: la más pura y primitiva manifestación de tribalidad.

Las danzas y cantos en torno a una hoguera, los tatuajes, o las pinturas corporales ritualizadas, previos a la misma, o la erección de un menhir por un clan, son claras expresiones de esta manifestación compartida, en la que cada individuo de un colectivo humano encuentra en dicho grupo una válvula de expresión que le libera de sus miedos, angustias, complejos, incertidumbres, etc.

Los actuales conciertos de rock, los partidos de fútbol, las corridas de toros, las procesiones religiosas, etc. representan la supervivencia de estos ritos ancestrales en la sociedad contemporánea.

La segunda es la clarividencia personal del brujo y su grado de penetración, tanto en el sentimiento colectivo como en las leyes naturales, así como el dominio sobre los ritos de invocación (o fabricación, si se quiere) de las *sombras* propias de la cultura a la que pertenece.

**Los artistas, sacerdotes, místicos actuales, políticos, etc., con poder de convocatoria sobre la sociedad, serían hoy los exponentes del poder individual; los custodios y oficiantes del fuego, el agua, los pigmentos, las palabras y demás elementos sagrados (o sacralizados). También hemos podido comprobar, tristemente, las aberraciones a las que podemos llegar cuando el primer factor se convierte en histeria colectiva, fanatismo religioso, tribalismo deportivo, delirio de ocupación territorial, etc.**

**El sentimiento apocalíptico de la existencia, los fundamentalismos religiosos, la violencia en el deporte, los conflictos bélicos, la xenofobia, las enfermedades infecciosas susceptibles de moralina, etc. son caldos idóneos de cultivo para los iluminados o falsos profetas contemporáneos; los embaucadores, estafadores, y los enfermos de ambición, poder o gloria, que representan el peligro del segundo factor.**

Ciertamente, el potencial que dimana de la orientación social, cultural y espiritual es tan fuerte, que la que Ortega definiera como *Rebelión de las masas*, puede derivar tanto en grandes avances socio-culturales como en atroces guerras y calamidades.

Eric Temple Bell, en cuya novela “*El fluir del tiempo*” el protagonista puede viajar a través de toda la historia del Cosmos.

Temple Bell, como Fred Hoyle, o Julio Verne, encarna, por tanto, la figura de los visionarios que, no pudiendo propagar sus premoniciones sin sufrir procesos de “inquisición científica”, profetizan los avances tecnológicos bajo el camuflaje que les brindan los relatos de “ciencia ficción”.



personas con la misma estructura cerebral que nosotros, son miembros de nuestra especie con menos información, pero con las mismas aptitudes intelectuales. No puede descartarse, obviamente, que en muchas ocasiones la casualidad, el juego o la necesidad estética propiciaran las intervenciones, especialmente entre aquellas de menor empeño, pero tampoco tiene sentido pensar que la actividad escultórica, que ha constituido un grado profundo de integración *presencial* entre el ser humano y la materia que trabaja, y que ha servido para la perpetuación de personas poderosas o admiradas, y para la representación física de espíritus hasta la fecha, tuviera entonces menos rango. Bien al contrario, puede observarse que estos procesos rituales escultóricos que, incluyendo el arte mobiliario en el que sobresalen las diminutas “venus esteatopígicas”, dieron luego paso a la estatuaria antigua, tienen más peso en la sociedad humana conforme retrocedemos en el tiempo. En nuestra época, aunque aún subsiste la estatuaria, y la primitiva caverna se ha ido sustituyendo por edificios emblemáticos que mantienen su esencialidad espectral, asistimos a un proceso de desmaterialización escultórica iniciado en el tránsito del siglo xx al xxi, al crecimiento expansivo de una realidad virtual paralela a la ontológica, y al arrinconamiento de la escultura como actividad artística en una sociedad volcada con la música a través de conciertos multitudinarios y con el cine presentado en estrenos *glamourosos*. Sin embargo, mientras el “arte escultórico-objetual” es claramente minoritario, la escultura sigue articulando los ritos funerarios, así como los conmemorativos, por la necesidad psicológica humana de perpetuación e, incluso, avalora los ritos y celebraciones en el resto de ámbitos, incluyendo los de la música y el cine. A nadie se le escapa, aunque ninguno lo analice en profundidad que, cuando un cantante famoso obtiene el mayor premio que se le puede conceder en el planeta, como el galardón Grammy, o cuando los actores reciben el célebre premio Óscar de la Academia norteamericana de cine, o que cuando un equipo de jugadores de fútbol gana el campeonato mundial de este deporte de masas, se les dan esculturas que levantan en señal de victoria, y a las que suelen besar con auténtica devoción. Son esculturas que, en forma de figura humana, de pebetero o de copa, etc, son luego paseadas por las ciudades para que todos los “feligreses” de estos “semidioses” puedan verlas y, si es posible, tocarlas, y que acaban en lugares de honor en las casas de los vencedores, en las vitrinas de los clubes o hasta en los museos. Nada de ello tiene sentido si no se percibe, y acepta, la larga e importante trayectoria de la magia escultórica desde los orígenes de nuestra cultura, y la necesidad humana de perpetuar *presencias* y acontecimientos memorables, de materializar lo invisible. Esta actividad humana llamada escultura, que ha conectado siempre lo tangible con lo intangible, ha sido la protagonista del espectro plástico en el salto al segundo milenio, con lo que es de rigor reconocerla como necesaria para nuestra comunidad global y, por tanto, imprescindible.

Los magos paleolíticos supieron, sin duda, conjugar lo visible con lo invisible en sus fórmulas de magia *umbrático-presencial*, y nos legaron todo un mundo de representaciones que cobran vigencia cuanto más se estudian, que les acercan a nosotros como nunca se pudo imaginar en siglos anteriores. Supieron, por ejemplo, plasmar símbolos que tanto representan vulvas femeninas como glandes masculinos<sup>304</sup> en una unión de contrarios perfectamente equiparables a las que simbolizarían los alquimistas medievales con el casamiento del Sol y la Luna, con la fusión del azufre y del mercurio. Sabían que los contrarios se atraen porque se complementan, y soñaron con la conciliación de ambos, con el nacimiento en un más allá o con el eterno retorno, siendo ambos expresión *ourobórica* de que el principio es el fin y el fin el principio. En cuanto a si la caverna era el alfa o el omega, Francis García Collado establecía la siguiente consideración:

*A estas alturas parece necesario preguntarse el por qué aquellos hombres iban a creer que los animales emergían de las rocas hasta el punto de convertirse en una suerte de Pígmalión, que remarcarían el contorno de esas supuestas bestias para hacerlas cobrar*

304 Pueden verse, por ejemplo, en la cueva de El Castillo estos signos “escutiformes” dibujados en rojo, junto a ramificaciones resueltas en negro, y otra serie de “vulvas” en rojo en la cueva de Tito Bustillo.

Los europeos, concretamente, sabemos de proyectos como la consolidación de un continente, y de desastres como conflictos armados que lo lleven al abismo. Baste observar el proceso de *luces y sombras* en el que se encuentra, actualmente, la Comunidad Europea.

Si bien en el plano existencial íntimo, cada persona ha de encontrar su vía para el acceso a lo profundo, en el marco social al que pertenecemos, ninguna persona ha de ser indiferente al problema humano en su conjunto; pues nuestro encuentro con la realidad supone, biológica y culturalmente, una doble supervivencia del individuo y de la especie.

Dada la eficacia, probada, de las propuestas artísticas como vehiculadoras del pensamiento, el papel que ha de jugar el arte y, de forma determinante, aquél que se manifieste a través de la *imagen-sombra*, resulta fundamental para una sociedad que acaba de saltar al segundo milenio.

Obviamente, no hablamos del diseño, como disciplina que combine los aspectos funcionales y los estéticos en una pieza industrializada; como tampoco del arte exclusivamente orientado a la plasmación del concepto de belleza que se premie en cada momento.

Es cierto que un simple objeto diseñado, o hasta la más vacua de las manifestaciones plásticas, transmiten más información personal del autor/a, o general de la sociedad en la que se elabora, de la que a menudo sospechan el diseñador o el “artista-artesano”. Pero el arte que juegue un papel importante, no tanto reflejando la sociedad futura como modificándola, será aquél que se comprometa en contenidos socio-políticos, estéticos o filosóficos. Un arte mediático con el que conjuremos las *presencias invisibles* en su persistente marcha hacia lo transcendente: un arte mágico, legado por nuestros ancestrales brujos, y cuya renovación es el desafío que debieran afrontar los artistas actuales.

#### 1.16. DEL ARTE DE LA MAGIA A LA MAGIA DEL ARTE

*De las fórmulas magistrales de magia umbrátil paleolítica hasta los planteamientos intelectuales del arte presencial contemporáneo*

**Cuando avanzábamos nuestra “definición mágica” de la escultura, albergábamos el propósito de llegar al encuentro del arte como una actividad transcendente, sin que la evolución del lenguaje escultórico, y la fascinación por los estilos, nos apartasen de la visión profunda de esta actividad.**

Presentábamos la acción escultórica como “*el máximo grado de integración posible entre el hombre y la naturaleza*”, aseverando que el brujo-escultor, el artista transcendente, participa de la *esencialidad universal* mediante un proceso de identificación entre sus propias materia y energía con las homónimas que le brinda su entorno tridimensional.

**El grado de intimidad que se establezca en el diálogo hombre-naturaleza, el nivel de inmersión del primero en el aspecto más *sombrío*, por profundo, del mundo exterior, entendido como algo más que la mera acumulación de materia aprehensible, determina la eficacia de la *magia presencial* del brujo.**

Es obvio que, si el *mundo de las sombras* no fuese más que una invención de nuestra mente para superar, en el plano psicológico, la

*vida. Esto vendría a su vez respaldado por el pobre número de enterramientos de Homo sapiens en las grutas, y ayudaría a desterrar la idea de que las grutas eran lugares de caída al submundo, para posicionarse en sentido contrario, promoviendo la posibilidad de que tal vez fueran lugares de apertura al mundo.*<sup>305</sup>

Sea como fuere, la caverna-útero de la Madre naturaleza, “dando a luz” criaturas, se manifiesta ya como el templo que la sucede, como un nódulo de tiempo y espacio en el que se encuentran o negocian dos mundos, siendo los brujos-artistas los intermedios e intérpretes entre ambos.

*La asignación de seres vivos a rocas amorfas, los descubrimientos de presencias, son actos mágicos, invocaciones desde la oscuridad cavernaria en la que el miedo actúa como catalizador del arte. Así lo entendería nuestro amigo cuando leyera al filósofo argentino Rodolfo Kusch, quien planteó que el arte genuino “surge así de un miedo original que cuestiona a lo amorfo su falta de forma [...] el acto artístico implica polaridad, porque parte de la vida como absoluto y se traduce en una cosa incrustada dentro de una sociedad, de acuerdo con un tiempo y con una forma preestablecida. En este punto asoma lo tenebroso del arte. [...] se vuelve a traducir en formas o en signos comprensibles aquello que socialmente fue excluido o relegado como algo tenebroso para la inteligencia [...]. El arte cierra así una parábola de ajuste porque es la transición de lo tenebroso hacia la luz”.*<sup>306</sup>

Cuanto más misteriosa se manifieste una *presencia*, cuando más sobrecogedora por sobrenatural, más carácter mítico puede adquirir, incluso irrumpir como un dios en el imaginario de la tribu.

De igual modo que Vaquero Turcios, John Berger<sup>307</sup> se internó sin tiempo en el interior de una caverna-santuario, sintiendo el miedo y el misterio en sus propios huesos. Tuvo el privilegio de recorrer la cueva de Chauvet con su cuaderno de notas, para escribir sus sensaciones y tomar apuntes de las obras:

*[...] Dentro de la cueva existe el miedo, pero ese miedo está en perfecto equilibrio con una sensación de protección.*

*La necesidad de compañía de los seres vivos era la misma. Sin embargo, la respuesta de los Cro-Magnon a la primera y eterna pregunta del ser humano —¿dónde estamos?— era distinta a la nuestra. Los nómadas eran muy conscientes de ser una minoría, y de que los animales eran mucho más numerosos. No habían nacido en un planeta, sino en plena vida animal. No eran guardianes de los animales: los animales eran los guardianes del mundo y del universo a su alrededor, que nunca se detenía. Detrás de cada horizonte siempre había más animales.*

*Al mismo tiempo, eran distintos de los animales. Sabían hacer fuego y, por tanto, tenían luz en la oscuridad. Podían matar desde lejos. Creaban muchas cosas con las manos. Hacían tiendas para uso propio, sujetas sobre huesos de mamut. Hablaban. (Quizá también los animales). Sabían contar. Podían transportar agua. Morían de otra forma. Su libertad respecto a los animales era posible porque constituían una minoría y, por tanto, los animales se la podían perdonar.*

*Silencio. Apago la lámpara del casco. Oscuridad. En la oscuridad, el silencio se hace enciclopédico y condensa todo lo que ha ocurrido en el intervalo entre entonces y ahora. En una roca, delante de mí, un grupo de puntos rojos de forma cuadrada. [...]*

*En otra roca, otros puntos semejantes que forman una silueta, un bisonte visto de lado. Las huellas de las manos rellenan el cuerpo.*

*Oscuridad.*

*Antes de que llegaran hombres, mujeres y niños (en la cueva se ve la huella de un niño de unos 11 años), y después de que se fueran para siempre, este refugio estaba habitado por osos. Seguramente también por lobos y otros animales, pero los osos eran los amos*

<sup>305</sup> García Collado, F., op. cit. Llega, incluso, a plantearse un papel positivo de la *sombra* en el Paleolítico superior, cuestión que “*dado el peso que tiene la idea de la luz en occidente, nos cegaría a la hora de vislumbrar la suposición según la cual, la sombra pertenece a la vida, y no a la muerte*” (ibídem).

<sup>306</sup> Kusch, Rodolfo, “Anotaciones para una estética de lo americano”, El perseguidor, Buenos Aires, núm. 10, primavera-verano 2002, año VIII, pp. 67-70.

<sup>307</sup> John Peter Berger (Londres, 1926), crítico de arte, pintor y escritor. Obtuvo el prestigioso Booker Prize en 1972 por su ensayo de introducción a la crítica de arte *Modos de ver*, que se ha convertido en un referente obligado para contextualizar el proceso comunicativo artista-sociedad en la historia del arte.

angustia que sentimos ante la idea de la muerte como nuestra total desaparición, no ya el arte, sino también la religión, o la filosofía, carecerían de sentido en cuanto a los presupuestos de los que parten. Sólo se verían justificados en la medida en que nos ayudasen a vivir, siquiera como consuelo, un sueño dentro de otro sueño; **truco inteligente, el de la especie humana, por el que el dormir se convierte en el despertar, la muerte de la materia en la perpetuación de la energía, desde el concepto dualista cuerpo-alma.**

**La necesidad del arte, su función a lo largo del tiempo supone, en el planteamiento materialista, una sustitución de la realidad por rechazo hacia la misma. El arte aparece como una *sombra inventada*, el velo de la mentira piadosa sobre la consciencia de nuestra finitud. En la medida en que la realidad no nos aporta equilibrio, el arte surge como sustitutivo de la vida.**

Por partir de este supuesto, Mondrian se planteaba la virtual desaparición del arte, conforme la vida fuese equilibrándose.

Así, la realidad acabaría desplazando a la obra de arte, por ser, esta última, un sustitutivo del equilibrio que el hombre no encuentra en la primera.

Ernst Fischer afrontaba este dilema, desde la convicción de que el arte ha sido, es y será siempre necesario para el hombre, partiendo de esta premisa de Mondrian por la que el arte es el medio de establecer un equilibrio entre el hombre y el mundo que le rodea.

Tal idea suponía, para este autor, un reconocimiento parcial de la naturaleza del arte y la necesidad del mismo, pues ni en la sociedad más desarrollada podrá darse un permanente equilibrio entre el ser humano y la naturaleza que le circunda.

Fischer se interrogaba, en consecuencia, si se atiene a razón afirmar que el arte no es más que un sustitutivo, pues a su vez expresa una “*relación más profunda entre el hombre y el mundo*”.

Por otra parte cuestionaba el resumen del papel del arte en una sola función, ante la constatación de que satisface múltiples y diversas necesidades.

### 1.17 EL ESPEJO DE NUESTRA REALIDAD INTERNA

*De la hipermetropía cronológica al Ojo que todo lo ve*

La reflexión sobre los orígenes del arte lleva a la comprensión de su función inicial, y para Fischer resulta entonces evidente que la función ha cambiado con la sociedad, al margen de que han surgido nuevas funciones.

Nuestro discurso nos lleva a asimilar la sustitución del *arte mágico*, por el *arte artístico*, como la pérdida de la función esencial del arte en pro del halago de los sentidos, o de la cultura espectáculo, cuando no en aras del mero divertimento o la especulación; mientras que lo que Fischer define como diferentes funciones para el arte, son las “*tareas*” que acomete en la sociedad actual, sin perder su carácter mediático inicial, vehiculando el pensamiento humano en torno a causas nobles, como la resolución de problemas sociales.

En nuestra carrera contra el tiempo, la atención a los problemas urgentes nos impide, a menudo, centrarnos en los importantes, aunque las eternas preguntas floten en la “*maraña de la semiconsciencia*”, y



con los que los nómadas tenían que compartir la cueva. En todas las paredes se ven zarpazos. Hay huellas que muestran el recorrido de una osa con su cría, mientras intentaba abrirse camino en la oscuridad. En la cámara más grande y más céntrica de la caverna, que tiene 15 metros de altura, existen numerosos revolvederos, unas depresiones en la arcilla del suelo en las que dormían los osos durante su hibernación. Se han encontrado 150 cráneos de oso. Uno de ellos había sido colocado —probablemente por un Cro-Magnon— en una especie de pedestal de piedra al fondo de la cueva. Silencio.

En el silencio, la dimensión del lugar adquiere más importancia. La cueva tiene kilómetro y medio de largo y, en algunos puntos, 50 metros de ancho. Pero las medidas geométricas no sirven, porque es como estar dentro de un cuerpo.

[...] Muchas paredes en las que podrían haber pintado están sin tocar. Los cuatrocientos y pico animales representados aquí están repartidos con tanta discreción como en la naturaleza. No hay grandes escenas como en Lascaux o Altamira. Hay más vacíos, más secretos, tal vez una mayor complicidad con la oscuridad. Sin embargo, aunque estas pinturas tienen 15.000 años más de antigüedad, en general revelan tanta destreza, capacidad de observación y elegancia como cualquiera de las posteriores. Se diría que el arte nace como un potrillo, que sabe caminar inmediatamente. O, para decirlo de forma menos intensa (todo es intenso en la oscuridad): el talento para crear arte acompaña a la necesidad de ese arte; nacen juntos.

Entro arrastrándome en un espacio anexo, bajo y en forma de taza, con un diámetro de cuatro metros; allí, dibujados en rojo sobre sus paredes curvas e irregulares, hay tres osos, macho, hembra y cría, como en el cuento de hadas que se contaría muchos milenios más tarde. Me siento en cuclillas y los contemplo. Tres osos y, detrás de ellos, dos pequeños íbices. El artista conversaba con la roca a la luz parpadeante de su antorcha de carbón. Una protuberancia permite que la garra delantera del oso oscile hacia afuera con su tremendo peso mientras avanza torpemente. Una fisura sigue con precisión la línea de la espalda de un íbice. El artista tenía un conocimiento íntimo y exhaustivo de estos animales; sus 'manos' eran capaces de imaginarlos en la oscuridad. Lo que la roca le decía era que ellos —como todo lo demás que existía— estaban dentro de la pared y que él, con el pigmento rojo en su dedo, podía convencerles para que salieran a la superficie rocosa, a su membrana, para rozarse con ella e impregnarla de olores.

Hoy día, debido a la humedad ambiental, muchas de esas superficies pintadas se han vuelto tan sensibles como una membrana, y sería fácil limpiarlas con un trapo. De ahí la veneración que despiertan.

**Al salir de la cueva volvemos al torbellino del paso del tiempo. Recuperamos los nombres. Dentro de la cueva, todo es presente y anónimo.**

Los Cro-Magnon no vivían en la cueva. Entraban en ella para participar en determinados ritos sobre los que se sabe poca cosa. La sugerencia de que, en cierto modo, era una sociedad chamánica, parece convincente. Es posible que el número de personas reunidas en un momento dado en la cueva no fuera nunca superior a 30. [...]

La mayoría de los animales pintados en Chauvet, en la vida real, eran feroces; sin embargo, las imágenes no delatan ningún miedo. Respeto, sí, un respeto fraternal e íntimo. Por eso, en cada imagen animal, hay una presencia humana. Una presencia revelada por el placer. Cada criatura aquí presente está a gusto en el hombre; una formulación extraña, pero indiscutible.

Hay un íbice macho, con cuernos curvos tan largos como su cuerpo, dibujado a carbón sobre una roca blancuzca. ¿Cómo describir la negrura de sus trazos? Es un negro que convierte la oscuridad en algo tranquilizador, un negro que sirve para reforzar lo inmemorial. Sube por una suave pendiente, con pasos delicados, el cuerpo redondeado y el rostro plano. Cada línea está tan tensa como una cuerda estirada, y el dibujo tiene una doble energía que está perfectamente compartida: la energía del animal que se ha hecho presente, y la del brazo y el ojo del hombre que lo dibuja a la luz de la antorcha.

Estas pinturas en la roca se hicieron donde están para que pudieran existir en la oscuridad. Fueron hechas 'para' la oscuridad. Estaban ocultas en la oscuridad para que lo que encarnaban sobreviviese a todo lo visible y fuera, quizá, una promesa de supervivencia.

sólo aparezcan con fuerza en momentos concretos de encuentro con la realidad última, radical, como son la muerte de algún ser querido, la experiencia de la soledad obligada o alguna enfermedad o accidente que nos recuerden nuestra propia caducidad.

Pero, por ejemplificarlo desde otra actividad, la ciencia y, concretamente, la medicina, acomete intervenciones que, mejorando la salud de los pacientes, no suponen la salvación de sus vidas, e incluso, hoy en día, con las servidumbres de la llamada "era de la imagen" y el culto al cuerpo que ésta conlleva, realiza funciones de "maquillaje" como algunas operaciones de cirugía estética en las que, incluso, se llega a poner en peligro la salud interna en favor del aspecto exterior. Sin embargo, esto no supone que el fin último de la medicina, y la ciencia en su conjunto, no sea la mejora y la prolongación de la vida humana.

Pues bien, de igual manera **el arte, en nuestro momento presente, puede ligarse a menudo a causas no trascendentes —quizá sí muy útiles algunas, y por tanto loables— sin que por ello haya que obviar que, desde su origen, el fin último que alienta al hombre a la práctica de esta magia, y donde la misma encuentra su mayor aportación al hecho humano, estriba en la conquista de lo invisible, en conectar con el más allá, mientras la medicina, y la ciencia en general, nos resuelven los problemas de un "más acá", ante el que el hombre moderno aumenta su exigencia en función de su descreencia en el mundo de las sombras.**

**No obstante, como los polos se atraen o, en vox populi, los extremos se tocan, nos encontramos con la magia, latente en el arte, tanto en su remoto origen como en las últimas propuestas estéticas.**

Así podemos constatarlo, incluso, en la línea de un pensamiento cartesianiano como el de Fischer:

*Los testimonios, cada día más numerosos, nos hacen llegar a la conclusión de que el arte era, en sus orígenes, una magia, una ayuda mágica para dominar un mundo real pero inexplorado. En la magia se combinaban en forma latente —germinalmente, por así decirlo— la religión, la ciencia y el arte. Esta función mágica del arte ha desaparecido progresivamente: su función actual consiste en clarificar las relaciones sociales, en iluminar a los hombres en sociedades cada vez más opacas, en ayudar a los hombres a conocer y modificar la realidad social. Una sociedad altamente compleja, con sus relaciones múltiples y sus contradicciones sociales, no puede representarse ya con un mito. En esta sociedad, que exige un conocimiento preciso y una conciencia general de todos sus aspectos, será cada día más necesario quebrar las formas rígidas de las épocas anteriores en que todavía operaba el elemento mágico y llegar a formas más abiertas —a la libertad, digamos, de la novela. Uno de los dos elementos del arte puede predominar en un momento determinado, según la etapa de la sociedad a que se haya llegado: a veces el elemento mágicamente sugestivo, a veces el racional e ilustrado; a veces la intuición fantástica, a veces el deseo de agudizar la percepción. Pero tanto si el arte alivia como si desvela, "tanto si ensombrece como si ilumina" [el entrecomillado es nuestro], nunca se limita a una mera descripción de la realidad. Su función consiste siempre en incitar al hombre total, en permitir al "yo" identificarse con la vida de otro y*

*Los Cro-Magnon vivían con miedo y asombro en una cultura de llegadas, en la que se enfrentaban a muchos misterios. Su cultura duró alrededor de 20.000 años. Vivimos en una cultura dominante de constantes partidas, de progreso, que, hasta ahora, ha durado dos o tres siglos. La cultura actual, en vez de hacer frente a los misterios, intenta tercamente soslayarlos.*<sup>308</sup>

A nuestro explorador de sombras le atraería la visión inocente y sabia, al tiempo, de nuestros antepasados hacia la naturaleza y, concretamente, hacia los animales. Le interesaría el hermanamiento de lo humano con lo animal y, quizá, recordase entonces que, entre las imágenes con que Vaquero Turcios ilustró el capítulo que dedicara a la evolución que medió entre el grabado de la línea hasta la talla escultórica, destaca una de alto contraste blanquinegro a la que no aludía de forma explícita en el texto principal de su libro sobre los *Maestros subterráneos* (Fig. 113). Sí le dedicaba, en cambio, un “pie de foto” por el que podía entenderse que se trata de un ejemplo autóctono proverbial pues, como comentaba en la página siguiente, las muy contadas muestras de escultura paleolítica halladas en España, están en los oscuros interiores de las cuevas, y apoyadas en volúmenes naturales, retocados o pintados, para hacer más evidente una determinada figuración:

*Bisonte que aprovecha una formación estalagmítica. La cabeza que sugería ha sido completada tallando y puliendo un único cuerno, consiguiendo una presencia totémica muy fuerte. Es una de las poquísimas obras escultóricas [paleolíticas] de tamaño importante halladas en España*

<sup>309</sup>. La investigación de Vaquero Turcios es, claramente, de campo, apareciendo en su publicación imágenes tomadas por sus colaboradores José del Río y Juan Ibáñez, o por él mismo, que también aporta dibujos explicativos. A nuestro oteador de *sombras* le llamaría la atención que, siendo este “unicornio” una escultura tan especial, no la hubiera fotografiado o dibujado personalmente, incluyendo en su libro una imagen ajena capturada con asistencia de flash, en la que la cabeza de bisonte recibió un destello en primer plano, que impide percibir bien sus matices y volúmenes.<sup>310</sup>



113.

Cabeza de bisonte tallada en formación estalagmítica. Cueva de El Castillo. Cantabria. Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo de Arqueología. ICRBC. Ministerio de Cultura.

<sup>308</sup> Berger, John, “La cueva de Chauvet”, *El País*, 28-9-2012, Traduc. María Luisa Rodríguez Tapia. Puede verse en: [elpais.com/diario/2002/09/28/babelia/1033167967\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/09/28/babelia/1033167967_850215.html) (visto el 20-09-2013). titulada ‘Universe en marche: dispositif para acontecimientos’ de Alexandre A. R. Costa, a la vez artista y comisario. Se ha desplegado así un fenómeno sísmico complejo donde cada una de las obras contribuye a la elaboración de un todo cambiante que las supera y reinterpreta. ‘LA MESA SUPRALUNAR: un prototipo esférico’, en: Laiglesia, Juan Fernando de, VVAA, *neste universo: um rumor simultâneo* (en este universo: un rumor simultáneo), Centro de Memória Vila do Conde, 2014, pág. 13.

Su pensamiento, puramente escultórico, ayudaba a que se encontraran, en una configuración de inspiración astronómica, distintas obras de muy diferentes planteamientos artísticos en un todo coherente en el que el conjunto era mucho más que la suma de las partes: “Veintitrés cuerpos accidentales, ocasionales, circunstanciales, transitorios, repentinos, y a la vez esenciales, cardinales, indispensables y necesarios, porque se convierten en otros tantos procedimientos”, tal como evidenciaba la obra ‘Fixação do lugar’ de Jorge Santos, que la propuso precisamente como espejo de lo que ocurría en el resto de la exposición, convirtiendo el trabajo en procedimiento de autotransformación. Los ancestrales artistas brujos, los magos escultores que levantaron sus menhires de luz interrogando de noche a las estrellas y germinando de día con la sombra del Sol, su luminoso astro divino masculino, a la oscura y fértil diosa Tierra, jamás hubieran imaginado que su magia llegaría tan lejos, que surtiera efectos tan extraordinarios.

<sup>309</sup> Vaquero Turcios, J. op. cit., pie de la imagen de la página 47, obtenida de la Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo de Arqueología. ICRBC. Ministerio de Cultura. Foto: Equipo Norte. El autor ni siquiera refiere que se trata de un pilar estalagmítico de la cueva paleolítica de El Castillo (Cantabria). En la parte inferior de esta impresionante escultura policromada paleolítica que aprovecha la formación estalagmítica, ya habían identificado, por otra parte, H. Alcalde de Río, H. Breuil y L. Sierra una figura policromada que interpretaron unánimemente como un bisonte erguido (lo entenderemos posteriormente). Fue J. M. Ceballos quien aportó que la parte superior del pilar acaba en una estalagmita, cuya curvatura indica que ésta había sido modificada intencionalmente.

<sup>310</sup> Es especialmente llamativo que no aporte el autor fotografía *ad hoc* de esta pieza dado que, en el prólogo del libro, declaraba pasar todos los años parte de cada verano en Penilla de Toranzo, una aldea que está al pie de “ese gran cono mágico que es el monte de El Castillo” en el que se sitúa, entre otras, la cueva del mismo nombre, que alberga la estalagmita intervenida.

*apropiarse de lo que no es pero que puede llegar a ser. [...]*

*Es indudable que la función esencial del arte para una clase destinada a cambiar el mundo no consiste en hacer magia sino en ilustrar y estimular la acción; pero también lo es que nunca podrá eliminarse del todo un cierto residuo mágico en el arte pues sin este mínimo residuo de su naturaleza original, el arte deja de ser arte.*

*En todas las formas de su desarrollo, en la dignidad y en la broma, la persuasión y la exageración, el arte siempre tiene alguna relación con la magia.*

*El arte es necesario para que el hombre pueda conocer y cambiar el mundo. Pero también es necesario por la magia inherente a él.*<sup>162</sup>

Como puede observarse, pese a que Fischer comienza señalando la pérdida de la función mágica del arte, no llega a desentenderse, a la postre, de la naturaleza mágica del mismo.

Si por mucho que se le llame “mínimo residuo de su naturaleza original” al elemento mágico que alienta esta actividad, se afirma a continuación que sin este “residuo” el arte deja de ser arte, más importante que la conclusión de la alternancia, o la paulatina transformación de funciones mágicas por racionales, nos habría de parecer lo que, al fin y al cabo, supone un alegato en favor de la naturaleza mágica del arte. Máxime teniendo en cuenta que la acepción de magia que esgrime Fischer sí que tiene, para nuestro discurso, un “cierto residuo supersticioso” de su concepto; pues aquí ya hemos apuntado la vigencia de la *magia presencial*, desligada de anacronismos en la sociedad contemporánea, mientras que el proceso de intelectualización de dicha magia, lejos de suponer la derogación del plano mágico, garantiza su evolución y supervivencia, se corresponde a su vez con un idealismo, de corte humanista, que mitiga el exacerbado racionalismo materialista de hace tan sólo unas décadas, y defiende como propia del arte en sí, y no sólo originaria del mismo, la naturaleza mágica de esta actividad que, incluso Fischer, en su empeño por verla como un eslabón perdido que conecta remotamente al *homo* racional moderno con el *homo* mágico antiguo, la evidencia, con toda su importancia, mientras completa su idea afirmando la “magia inherente” al arte. **Si leemos entre líneas el discurso de Fischer sobre la necesidad de esta “actividad con magia”, al margen del nivel ideológico que pueda comportar su planteamiento de un análisis del origen del arte, entendido como una forma de trabajo que, suscribiendo las tesis de Marx, tiene más que ver con el esfuerzo técnico, por el logro del útil, que con la indagación metafísica, llegamos a la conclusión de que ambas vías de dominio, físico y metafísico, tienen un factor esencial común, y éste no es otro que el pensamiento mágico del hombre:**

***El hombre toma posesión de la naturaleza transformándola. El trabajo es la transformación de la naturaleza. El hombre sueña también con operar mágicamente sobre la naturaleza, con poder cambiar los objetos y darles nueva forma recurriendo a medios mágicos. Es el equivalente, en la imaginación, de lo que el trabajo significa en la realidad. El hombre es desde el principio de los tiempos un mago.***<sup>163</sup>

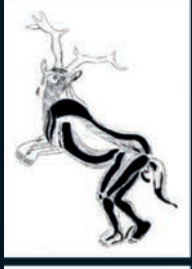
<sup>162</sup> Fischer, Ernst, *La necesidad del arte*, Barcelona, Ed. Península, 1978, pág. 13.

<sup>163</sup> Fischer, Ernst, *op. cit.*, pág. 15.



114.

Cuarto trasero de  
bisonte representado  
en la estalagmita.  
Cueva de El Castillo.



115.

Chamanes paleolíticos  
descubiertos en las cue-  
vas de Gabilou (1) y  
Les Trois Frères (2, 3, 4)  
en Francia,  
y Los Letreros (5)  
en España.



Encontraría en otro libro, *Los chamanes de la prehistoria*,<sup>311</sup> del prehistoriador Jean Clottes y del arqueólogo/antropólogo David Lewis-Williams (ambos ya citados), una imagen más del pilar estalagmítico de El Castillo, ésta ya impresa en color, si bien su corte impide ver el cuerno (Fig. 114). Ya sabría entonces, por su estudio de la intervención sobre esta configuración estalagmítica, de la *presencia* de una pierna humana grabada sobre una pata de bisonte pintada en negro, que anticipara Ripoll, por lo que la figura que se interpretó en su día como un bisonte erguido, se había revelado ya, antes del final del milenio, como un ser compuesto hombre-bisonte.<sup>312</sup> Es una de las hibridaciones entre el ser humano y un animal astado que, normalmente grabadas o pintadas, aparecen en numerosas cuevas paleolíticas, y que muchos especialistas identifican como los brujos o chamanes de las

tribus que practicaban entonces sus ritos en ellas<sup>313</sup> (Fig. 115). Los autores de este libro, conscientes de que **la figura del chamán, como intermediario entre los hombres y los dioses, y como poseedor de conocimientos superiores a los del resto del grupo, siempre desempeñó un papel relevante en la mayoría de las sociedades primitivas**, trataron de interpretar el arte paleolítico desde la óptica del chamanismo, sin hacer de éste una explicación única o excluyente. Soportaron los ataques de

311 Clottes, Jean / Lewis-Williams, David, *Los chamanes de la prehistoria*, Ariel, Barcelona, 2001, Lámina 23 en páginas sin numeración, embuchadas entre las pp. 98 y 99.

312 Ripoll Perelló, E., Una figura de "hombre-bisonte" de la cueva de El Castillo, en Ampurias, XXXIII-XXXIV, 1971-1972, pp. 93-110.

313 La figura humana es escasa en el arte de las cuevas frente a la representación animal, siendo la femenina la más representada. Como bien indicara Vaquero Turcios, "se ve poco al hombre paleolítico, y cuando sucede es entre animales, disfrazado con cabeza de bisonte o de ciervo, chamán o cazador mimetizado" (V.T. op. cit. p. 200). Es preciso recordar también, para no excluir a la mujer de la hibridación mágica, las "mujeres bisonte" de Pech-Merle. No obstante, Clottes y Lewis-Williams señalan que el número de estos llamados "seres compuestos" por los prehistoriadores, ya se trate de chamanes transformados, de espíritus con forma parcialmente animal, de dioses o de criaturas legendarias, ha sido considerablemente minimizado por razones metodológicas importantes:

[...] los especialistas sólo han incluido en sus estadísticas aquellos casos que eran absolutamente evidentes e indiscutibles. Un estudio más profundo revela que existen toda una gama de representaciones ambiguas, con caracteres animales sobre figuras humanas, en ocasiones llamadas "bestializadas", o, al contrario, de discretos atributos humanos sobre animales, o incluso de animales que presentan características propias de varias especies [Clottes en prensa]. Esto evidencia una concepción del mundo (o de un mundo) donde la realidad fluctúa, ya que animales y humanos se encuentran mucho menos diferenciados que en nuestro universo, lo cual es característico del chamanismo: "los animales híbridos o las criaturas humanas-animales corresponden a una concepción chamánica del mundo. Los animales compuestos reflejan la metamorfosis y la transformación constante de la naturaleza. Los seres antropomorfos compuestos expresan mundos naturales y sobrenaturales que se relacionan" (Clottes / Lewis-Williams, op. cit. p.166).

Los autores refieren aseveraciones anteriores (Francfort, 1998, p.312), remarcando que "Los espíritus auxiliares siempre son concebidos con la forma animal en las sociedades cazadoras" (Hamayon, 1990, p. 433) y que "todo el comportamiento del chamán parece demostrar que se identifica con un animal, que es lo que se le pide: es con un ser sobrenatural de forma animal que se le debe asociar, en contra de otros seres sobrenaturales de forma animal a los que debe enfrentarse. Por lo tanto, se le requiere de su parte un cambio de esencia" (ibidem., p. 533). Y dejan en entredicho a su acérrima R. Hamayon recordando una declaración suya: "Siempre he estado convencida de que el arte de las cuevas tenía una relación con el —verdadero— chamanismo: hay un vínculo fundamental entre el chamán y la caza. Me parece verosímil que estas sociedades donde la vida depende de los animales hayan recurrido al chamanismo" (La Croix, 20 de diciembre de 1996).

En su dominio de la naturaleza, convirtiendo un medio hostil en propiciatorio, el ser humano habría de transformar los objetos naturales, haciéndolos suyos mediante el uso, tanto como diferenciándolos por medio del lenguaje verbal, otro recurso del "*poderosísimo factor de desarrollo*", al que ya hemos aludido, por el que al nombrar un objeto lo dotaba de significación, lo "recreaba".

En todas las sociedades primitivas, observa Fischer, son paralelas la evolución del habla y la elaboración del útil; pues la palabra, coincidente con el objeto nombrado, servía para captar, comprender y dominar al mismo. Estructuraba la realidad y fabricaba *sombras*, imágenes verbales, aún más abstractas que las visuales y táctiles con las que tiene lugar la *magia presencial*, pudiendo unir, a la potencia de la imagen, el hechizo de la voz, con cantos o proclamas, o el del movimiento, con gestos o danzas.

Idéntico despliegue mágico, de plástica integral, puede observarse en multitud de manifestaciones estéticas actuales: *performance*, *happening*, *eat*, *body art*, y cualquier propuesta enmarcada en el, actualmente, denominado arte de acción; intelectualización, en nuestro discurso, de la actividad mágica de los brujos sobre la conciencia de sus tribus, o en contacto individual profundo con la naturaleza, difícil de eludir desde que se iniciara el proceso de desmaterialización de la escultura.

**También podremos analizar, a tenor de la recuperación de la función mágica del arte, planteamientos contemporáneos como el del grupo Art Langage, en el que artistas como Stezaker, Atkinson, Baldwin, Burn, etc, defienden que las claves del lenguaje verbal son aquellas con las que más puede profundizarse en el lenguaje del arte, y su investigación culmina en la "reflexión sobre la reflexión", en un discurso artístico consistente en afrontar el mismo hecho reflexivo sobre el arte contemporáneo; hecho característico, en sí, de la estética de nuestro tiempo. Con ello no hacen sino plantear la decodificación de la magia presencial, intelectualizando un proceso afrontado, desde nuestra prehistoria, en clave eminentemente intuitiva, y penetrar, con la luz de la razón de nuestro siglo, en la sombra del arte, en la oscuridad del santuario paleolítico que esconde-protege las claves ocultas del homo magicus.**

Esta reencarnación de los brujos de antaño en los actuales artistas de la acción y del concepto, no hemos de verla, en modo alguno, como un proceso histórico de superación del elemento supersticioso del arte, en favor de planteamientos objetivistas o escépticos. Bien al contrario, nuestro análisis demuestra el alto grado de supersición incrustado en nuestra sociedad y, muy concretamente, en el arte. Como, de igual manera, observamos que muchas de las pautas paleolíticas, tenidas por fetichistas, suponen un elevado carácter simbólico, estudiado a menudo con simpleza e hipermetropía.

**Las claves presenciales de los cazadores de espíritus son, esencialmente, las mismas con que se mueven los artistas conceptuales de hoy, mucho más hermetistas, e interesantes, que lo que piensa el público mayoritario, indignado por la vaciedad formal, estilística, de sus actuaciones minimalistas, o bien simplemente divertido por lo absurdo que le parecen multitud de propuestas, de las que no percibe sino lo folklórico-aparente, en vez de lo profundo-presente.**

altivos detractores que salieron a su paso,<sup>314</sup> pero la aproximación de su trabajo a aquellos artistas rupestres y al sentido de su arte, aportó claves importantes que la comunidad científica internacional no debería pasar de largo. Refiriéndose a los “camarines”<sup>315</sup> de aquellas cavernas, Clottes y Lewis-Williams apuntaban la posibilidad de que las primeras representaciones artísticas surgieran, durante o después, de estados de conciencia alterada:

*Bien pensado, parece probable que algunos camarines profundos con figuras hechas rápidamente fuesen lugares donde se buscaban visiones. La privación sensorial inducida por estos espacios restringidos, aprovechando quizás la ingestión de drogas psicotrópicas, provocaba alucinaciones de animales-espíritus. La eventualidad de las visiones en estos lugares tan reducidos, [...] es de lo más verosímil, porque un aislamiento prolongado habría conducido a los paleolíticos a tener alucinaciones. Persiguiendo su búsqueda espiritual, se servirían también de sus sistemas de iluminación y de sus manos, para acabar encontrando lo que habían venido a buscar. Los animales-espíritus deseados salían de la roca y se les aparecían. Después, tal y como permiten determinados estados de conciencia alterada, puede que rápidamente esbozasen sus visiones al esforzarse por fijarlas a la pared y controlarlas. O bien, quizás después de haber salido de un trance profundo, en el transcurso del cual les era imposible dibujar, habrían podido examinar las superficies de piedra para encontrar los testimonios de sus visiones y luego, pintando o grabando algunos trazos, recrearlas. Incluso a veces, para hacer resurgir las visiones era suficiente con algunas líneas, siempre y cuando se utilizasen correctamente los juegos de sombras y de luz.*<sup>316</sup>

Ya hemos descartado la posibilidad de que, inmersos en trances, los artistas-brujos pudieran realizar sus más esmeradas invocaciones *umbrátiles* pero, en honor a los autores, es de destacar que ellos no se refieren a cualquier estado de conciencia alterada mediante drogas, sino a “determinados” estados en los que puede mantenerse cierto nivel

314 De las vergonzosas reacciones de ciertos sectores, sobre todo de especialistas de lengua inglesa, a su teoría chamanista, dan cuenta los propios autores al final de su libro, en el capítulo “reacciones irracionales: improprios furibundos” (p. 117 de la edición citada). Dichas reacciones son equiparables a las de los prehistoriadores Gabriel de Mortillet y Cartailhac, cuando rechazaron que las pinturas de Altamira fuesen obra de artistas prehistóricos, llegando a acusar a Marcelino Sanz de Sautuola, su descubridor, de haberlas pintado él mismo. Consideraban que ni la técnica, ni el color tan nítido a pesar de los años, podían ser naturales. Entre los españoles hubo también varios reacios: Eugenio Lemus y Olmo, Ignacio Bolívar, Manuel Antón y Ferrándiz, Eduardo Reyes y Próper, Ángel de los Ríos y Ríos, etc. El reconocimiento a la investigación de Sanz de Sautuola no llegaría, lamentablemente, hasta años después. Fueron los trabajos de Henri Breuil los que llevaron al descubrimiento de otras manifestaciones de arte rupestre parietal. En 1895 se descubrieron los grabados de La Mouthe, en Francia. Breuil publicó sus resultados en 1902, en el Congreso de la Association Française pour l'Avancement des Sciences, confirmando la autenticidad de los hallazgos de Altamira. Posteriormente, su principal crítico, Cartailhac, publicó “Mea culpa d'un sceptique”, reconociendo su gran equivocación y mostrando su respeto y admiración por Sautuola, que ya llevaba muerto 14 años, y no pudo asistir a la restitución de su honor.

La explicación del arte paleolítico conlleva la propia explicación de la esencialidad humana, y por parte de los aposentados científicos de teorías “consagradas”, aquellos artistas y “chamanes” coetáneos que atribuían a nuestros antepasados más inteligencia, sensibilidad o espiritualidad que la que a ellos les interesaba para mantener su *status*, siempre se encontraban con ataques desmedidos. Lo cierto es que las últimas investigaciones en materia de arte parietal y en otros campos como la etnología, y los descubrimientos llevados a cabo en la cueva Chauvet y otros yacimientos, parecen reforzar las hipótesis de Clottes y Lewis-Williams. Dando por válida la afirmación de estos autores de que la hipótesis chamanista no excluye la totémica, tal y como puede constatarse en el estudio de pueblos contemporáneos como el de los Kwakiutl del noroeste de Canadá, eminentemente totemistas pero practicantes a su vez del chamanismo (Rosman y Ruebel, 1990), aconsejo especialmente a los investigadores interesados en la aproximación de las teorías totemistas con las chamanistas, para la explicación del arte paleolítico: Layton, R., “Shamanism, Totemism and Rock Art”. Les Chamanes de la Préhistoire, en the Contexte of Rock Art Research”, Cambridge Archaeological Journal, 10, 1, pp. 169-186.

315 Los camarines son espacios estrechos y apartados que suelen encontrarse en corredores sin arte o en sus extremos, en las cuevas de todos los períodos. En casos como Bernifal, Gargas, Le Portel, Fontanet, Lascaux y muchos otros, estos reductos son únicamente accesibles a una o dos personas al mismo tiempo:

*Sin embargo, a pesar de unas condiciones de extrema incomodidad, estos camarines profundos y alejados fueron el receptáculo de imágenes, a veces esbozadas mediante trazos grabados o pintados, y en otras con representaciones más detalladas* [refiriéndose a Les Trois-Frères] (op. cit).

316 Clottes / Lewis-Williams, op. cit., p. 102.

Una de las paradojas de nuestro tiempo estriba, precisamente, en que gran parte de este público, podría decirse que la inmensa mayoría de las personas del planeta, sí van, movidos por las cada vez más variadas iglesias, sectas o grupos de oración, meditación, etc. a multitud de templos, santuarios o espacios naturales, y se integran en ritos aún más similares a los paleolíticos que los propios del arte actual, y en los que un mayúsculo nivel de abstracción aglutina su pensamiento mágico, transcendente, sin que la “pobreza” formal de cada conjuro les indigne; salvo que por cuestiones afectivas, de tradición, io estéticas! reivindiquen que una misa católica siga cantándose en Latín, una ceremonia budista no prescinda de las velas, perfumes o estatuillas del dios, etc.

**¿Acaso no es Dios la Sombra más luminosa que ha creado el hombre en su inmersión hacia lo invisible?**

**¿Cómo explicar, en términos racionales, La Gran Presencia, real y absoluta para todas las religiones, la sublime abstracción que, con matices étnicos, culturales, etc. alienta la vida de millones de personas, que anhelan fundir, tras la muerte, sus almas-sombras con el Gran Espíritu, la Sombra de todas las sombras?**

#### 1.18 A IMAGEN Y SEMEJANZA

*De la magia omnipresencial de los sacerdotes monoteístas  
a los dioses antropomorfos de la Grecia arcaica*

La magia paleolítica se descompuso progresivamente en religión, ciencia y arte. En el proceso posterior de autoafirmación, por diferenciación, de estos tres ejes del pensamiento humano, son los creyentes religiosos los únicos que parecen reivindicar hoy lo que, para ortodoxos de la ciencia actual, sólo cabría observar como magia con mayúsculas. Magia no ya *presencial*, sino “*omnipresencial*” para todos los credos, pues el estudio comparativo de la mitología y las religiones, trasluce una continua tendencia al sentimiento monoteísta absoluto, desde el culto al sol primitivo hasta la jerarquización de los dioses de culturas politeístas, en las que nunca faltan un Rha, Zeus, Odín, etc. Podría afirmarse que, por su parte, el arte actual se mantiene flotante, indeciso, y se acerca al ámbito científico en la medida en que rinde culto a la forma, a la técnica, incurriendo en el *arte por el arte*; mientras que se aproxima a la religión conforme se conceptualiza y, en un proceso de desobjetualización, afronta su naturaleza mediática. Pero no debiéramos caer en el error de negar la autonomía del arte frente a la ciencia o la religión, pues ambas son, también, medios que avanzan hacia lo absoluto, lo invisible.

Mientras la religión busca la vida eterna, la ciencia tiende a eternizar la vida, prolongarla hasta el límite de las posibilidades de cada momento. Son, al fin y al cabo, como el arte, por venir los tres de la magia, modos de supervivencia física y metafísica del ser humano. Una cuestión planteable pues, siquiera en el nivel utópico, es si, en un futuro, volverán a integrarse los elementos de esta tríada, traduciéndose mutuamente sus verdades últimas, y dando lugar a la era del “*homo integral*”. Entraríamos en un nuevo humanismo en el que ciencia, arte y religión hubiesen superado sus crisis narcisistas y, en vez de competir por acercar al hombre a sus postulados,





de consciencia y de psicomotricidad. Igualmente, no se apunta aquí la posibilidad de que en dichos estados se ejecutaran techos como el de Altamira, sino “*figuras hechas rápidamente*”. La maledicencia delata a sus más virulentos detractores. **La posibilidad aquí enunciada de que fueran las alucinaciones tenidas durante trances las que luego, conscientemente, plasmaran los chamanes en las cuevas, no es, en absoluto, desdeñable a priori.** En cualquier caso, destacamos también que es la correcta utilización de esos “*juegos de sombras y de luz*” los que, según Clottes y Lewis-Williams, garantizarían las visiones ulteriores, el resurgimiento de las *presencias mágicas*. Lewis-Williams, de hecho, descubrió otro bisonte erguido, éste de *sombra*, en el sur de Francia, que nuestro investigador podría contemplar en su obra, ya citada, *La Mente en la Caverna*.<sup>317</sup>

El ya catedrático emérito, y Senior Mentor del Rock Art Research Intitute de la Universidad de Witwatersrand (Johannesburgo), le enseñaría a ver cómo, mediante otro inteligente “*juego de luz y sombra*” sobre una formación natural de roca en el Salón Noir de Niaux, se sugiere la característica línea dorsal de un bisonte en posición vertical, cuya figura se completa con un contorno lineal rojo al otro lado, y el rellenado de la silueta con pigmento negro (Fig. 116). Lewis-Williams aportaría un dibujo con el que interpretar mejor la imagen fotográfica de la criatura (Fig. 117).

Lo que resulta más evidente, y consensuado, conforme avanzan las investigaciones sobre el arte de las cuevas paleolíticas, es que las criaturas plasmadas en las protuberancias rocosas no son la mera representación estética de animales, sino que constituyeron auténticas apariciones para sus ejecutores o sus coetáneos observadores. También son, en definitiva, “*imágenes*” en el profundo sentido del vocablo “*imagen*” que se atribuye a cualquier talla de madera policromada que, representando a un divino avatar, o a su virgen madre, son llevadas a hombros en procesiones que atraviesan tantas ciudades de la España actual, tras sacarlas sus adoradores de las “*cuevas-iglesias*” para devolverlas nuevamente a su *hábitat* umbrátil; una práctica que, ya hemos dicho, se inició por los antiguos egipcios cuando sacaron en procesión la estatua de piedra de Amón desde su oscuro templo en Tebas.

Para la exploración de las motivaciones de los paleolíticos a la hora de configurar imágenes, es lógico primar el interior de sus cuevas-santuarios pues, en palabras de Clottes y Lewis-Williams, “*Las cuevas eran los lugares privilegiados, donde suficientes indicios se han conservado in situ para permitirnos una mejor aproximación [...]*”<sup>318</sup> Con un símil acertado, habían contestado previamente a críticas como las de Taborin basadas en que la existencia de arte mueble y del arte al aire libre contradecían sus argumentos: “*¿La existencia de iglesias o catedrales hace imposible la celebración de misas al aire libre?*” (op. cit., p. 167). Tras mencionar diversos ejemplos sobre el carácter alucinógeno de las cuevas profundas, ya sea por testimonios directos de espeleólogos, por artículos u otros trabajos (Renault, 1995-1996; Simonet, 1996 y Fénies, 1965), aseveraban que estas alucinaciones, no buscadas e incluso temidas, son anárquicas y adquieren formas diversas según el individuo:

*Las alucinaciones simplemente muestran que el sistema nervioso de diferentes espeleólogos reacciona a la prolongada oscuridad, a la falta de puntos de referencia y a los efectos de la fatiga. Dado que nadie discute [para los brujos-artistas de las cuevas] ni la concepción universal del mundo subterráneo ni la de un más allá, parece cierto que cuando los paleolíticos se encontraban en las profundas galerías deberían tener conciencia de hallarse en el mundo de los poderes ocultos y era donde esperaban encontrarlos. Un estado de ánimo semejante, reforzado por la enseñanza recibida, había de favorecer las visiones que deberían ser buscadas antes que rechazadas. De esta manera, las cuevas podían tener un doble papel donde los aspectos estarían fundamentalmente unidos: facilitar los estados alterados de conciencia, es decir, las visiones, y entrar en contacto con los espíritus a través de la pared.*<sup>319</sup>

<sup>317</sup> Lewis-Williams, D., *La Mente en la Caverna*, op. cit., p. 251.

<sup>318</sup> Clottes / Lewis-Williams, op. cit., p. 167.

<sup>319</sup> Clottes / Lewis-Williams, op. cit., p. 168.

colaborasen desde sus distintos ámbitos para la reconstrucción del *mundo de las sombras*. Habrían llegado a la conclusión de que su falta de entendimiento se debía a que atienden, y parten, de distintos aspectos del ser humano, como el raciocinio, la intuición o la fe que, presentando múltiples conexiones, transitan por códigos indescifrables entre sí. Quienes vivieran esa nueva Era, donde habría de producirse el “*despertar de la superconciencia*” preconizado por Pauwels y Bergier, serían más solidarios y compresivos hacia sus congéneres, recuperando la esencia universal del fenómeno humano desde la integración de lo individual en lo colectivo, principio básico de supervivencia para los primitivos, que aprendieron frente al medio hostil las ventajas de la fuerza que resulta de la unión entre todos los integrantes de la tribu; unión que habría de peligrar con el florecimiento del individualismo, ante el que alertaban los brujos, primeramente, y luego sus herederos, los artistas, cuya función social prioritaria consistía, como bien señala Fischer, en restaurar la perdida unidad del ser humano.<sup>164</sup>

Estos nuevos humanistas podrían entenderse con sus mágicos ancestros casi tan bien como los brujos de cualquier época, tal y como cabe deducir de las observaciones de Fischer:

***Esta magia que está en la raíz misma de la existencia humana, que da una conciencia de impotencia y a la vez de poder, que hace sentir miedo de la naturaleza a la vez que desarrolla la capacidad de controlarla, es la esencia misma del arte.*** El primer constructor de instrumentos, el primer hombre que dio forma a una piedra para ponerla al servicio del hombre, fue el primer artista. El primer hombre que dio un nombre a los objetos fue también un gran artista: singularizó un objeto de entre la inmensidad de la naturaleza, lo domesticó atribuyéndole un signo y transmitió esta criatura del lenguaje a los demás hombres, como instrumento de poder. El primer organizador que sincronizó el proceso de trabajo mediante un canto rítmico y aumentó con ello la fuerza colectiva del hombre fue un profeta del arte. El primer cazador que se disfrazó de animal y mediante esta identificación con su presa aumentó el rendimiento de su caza, el primer hombre paleolítico que marcó una herramienta con una muesca o un ornamento especiales, el primer jefe que extendió una piel de animal sobre la roca o el tronco de un árbol para atraer

<sup>164</sup> Esta función social del artista es, para Fischer, “*imperativa e irrenunciable, como lo había sido antes la del brujo*”, y consistía en explicar a los miembros de su tribu el “*significado profundo de los acontecimientos*”, con el que resolver el enigma de las relaciones esenciales entre el hombre y la naturaleza, así como entre el hombre y la sociedad, habiendo comprendido, con la ayuda del artista, la necesidad y las reglas de su propio desarrollo social e histórico:

*Su deber* [el de los artistas herederos de la magia de los brujos] *consistía en elevar la conciencia individual y vital de los habitantes de su ciudad, de los miembros de su clase y de su nación; liberar a los hombres —que habían pasado de la seguridad del colectivo primitivo a un mundo donde reinaba la división del trabajo y el conflicto de clases— de las angustias de una individualidad ambigua y fragmentada y de los temores de una existencia insegura; hacer volver la vida individual a la vida colectiva, la vida personal a la universal; restaurar la perdida unidad del hombre* (op. cit. pág. 48)

En cuanto a la influencia de psicotrópicos en las visiones, o alucinaciones, que luego reflejaran los brujos-artistas en la piedra, resulta interesante que Michel Lorblanchet, tras haber realizado un análisis de los pigmentos empleados en Pech Merle confirmara que se trata de una sustancia tóxica, y se preguntase “*si el chamán prehistórico no se habría servido del óxido de manganeso como droga para inducir al trance y a la alucinación con la que habría realizado una parte, si no la totalidad, del panel*”. Clottes y Lewis-Williams, obviamente, estuvieron de acuerdo con Lorblanchet, quien además, añadió:

*El universo subterráneo, con sus formas fantásticas surgidas de la oscuridad y animadas gracias a lámparas de piedra, era un lugar particularmente propicio para establecer una comunicación con el mundo del más allá. Las cuevas, sin lugar a dudas, favorecieron los fenómenos alucinatorios.*<sup>320</sup>

Nuestro aprendiz de brujo umbrátil tomaría nota de estas hipótesis del origen mágico de las esculturas-apariciones, y se sentiría en la obligación de repasar la historia de la exploración pormenorizada de las cuevas paleolíticas. Le llamaría la atención, repasando un compendio de trabajos sobre *El hombre prehistórico y el arte rupestre en España* que, ya en 1960, el experto Julián San Valero Aparisi, en su trabajo “Arte impresionista del Levante Español” enunció, años antes que Clottes y Lewis-Williams, la hipótesis chamanista cuando escribió que los maestros de la escuela pictórica mesolítica levantina, fueron “*más dibujantes que pintores, con una visión estética eidética de tipo cinestésico y de conjuntos*” añadiendo, en nota aparte, que “*Hay pueblos primitivos actuales que provocan las facultades eidéticas del artista mediante drogas (el beleño, por ejemplo). ¿Pintaron en trance, mediante drogas, nuestros antepasados?*”<sup>321</sup>

El estudioso de las *sombras* advertiría que las hipótesis como la expuesta, se convirtieron en un campo de batalla no sólo científico, sino también ideológico, desde que el pionero Sanz de Sautuola descubriera el inefable techo de Altamira. Advertiría que los investigadores que se especializaron en su estudio abrieron dos líneas de avance: la primera, saber la época a la que pertenece cada hallazgo y, la segunda, descubrir el sentido o significado de este arte, el más antiguo de la Humanidad. En los primeros intentos por establecer la cronología, los investigadores no encontraron mejores recursos que la comparación sistemática de las representaciones de arte mueble o con una supuesta evolución estilística. Los descubrimientos científicos posteriores permitieron fechar las obras por el método del Carbono 14 y la compleja utilización del AMS (acelerador de partículas), lo que permite obtener dataciones absolutas con escasísima materia orgánica. Así hubo que reconsiderar todas las primeras hipótesis basadas en una cronología que se reveló fallida; pero la primera línea ya no puede deparar grandes sorpresas ni fallos de bulto. En cuanto a la segunda, figuras de renombre internacional se entregaron al estudio del significado del arte parietal, destacando H. Breuil por su ingente labor de documentación. Durante la primera mitad del siglo xx se argumentaron teorías simplistas como la del “arte por el arte”, o la de la “magia propiciatoria”. Posteriormente, ya en los años sesenta, el estructuralismo de A. Laming-Emperaire y A. Leroi-Gourhan,<sup>322</sup>

320 Lorblanchet, M., *Les Grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*. Errance, París, 1995, p. 220. El autor llegaba luego a la conclusión de que “*la hipótesis chamánica abre horizontes interesantes, aunque es necesario confirmarla a partir de nuevos datos*”. En la misma época Clottes estaba considerando la hipótesis chamánica en las cuevas de Niaux: Clottes, J., *Les Cavernes de Niaux. Art Préhistorique en Ariège*. Le Seuil, París, 1995.

321 San Valero Aparisi, Julián, “Arte impresionista del Levante español”, en VVAA, *El hombre prehistórico y el arte rupestre en España*, Junta de Cultura de Vizcaya, Bilbao, 1968, Pág. 109.

322 Leroi-Gurhan apostó por una interpretación, tanto de las representaciones de animales como de los signos abstractos, en base a los principios contrarios/complementarios macho-hembra (Leroi-Gurhan, A., *Prehistoria del arte occidental*, Gustavo Gili, Barcelona, 1968, 326 pp.), pero no logró establecer una interpretación coherente, y terminó reconociendo su frustración y su fracaso al final de su vida. Sí se acercó, aunque no se atrevió a dar el salto, a la explicación chamánica: “*Personalmente, con frecuencia me suelo preguntar si el hecho de saber que semejante mundo organizado existía en el corazón de la tierra era lo más eficaz para la representación de imágenes y si el hombre o los hombres preparados (por no decir iniciados) estaban en situación de visitarlo, en cuerpo o en espíritu. De ahí a imaginar la larga marcha chamánica, no habría más que un paso*”. Un paso que Leroi-Gurhan no dio, por su declarada aversión a las analogías etnológicas de primer grado que, en cambio, Lewis-Williams y Clottes aprovecharon.

*animales de la misma especie: estos fueron los antecesores del arte.*<sup>165</sup>

Para Fischer quedaba claro, por otra parte, que **el artista hereda una función social, “imperativa e irrenunciable”, que había recaído antes en el brujo: traspasar la realidad.**

Pero, en cuanto a la sustitución de figuras distintas para el ejercicio de la misma función, cuando antes ya planteara este autor el cambio paulatino de la función mágica, por la social, del arte, nos queda cuestionarnos si el brujo se transforma en artista conforme la magia se transforma en arte o, más bien, si nosotros les llamamos de distinta manera cuando en realidad son similares personajes con análogas funciones, salvando las lógicas diferencias culturales.

Antes hemos recordado la arbitrariedad del intento histórico de definir un *eslabón perdido* en la evolución humana natural, cuando en realidad hablamos de un proceso de millones de años.

Teilhard de Chardin entregó su vida a conciliar el concepto de creación que impone la fe, con el de evolución, que evidencia la ciencia, en la aparición de nuestra especie.

Pero lo cierto es que, en la actualidad, ciencia y religión no pueden “traducir” sus verdades sin incurrir en contradicciones, incluso si diésemos por hecho que ambas no entran en contradicción consigo mismas, aun cuando la historia nos demuestra cuántas verdades de sus conquistas se asientan en sus propios errores pasados.

Pues bien, con la evolución humana social nos ocurre lo mismo que en la natural en cuanto a la aparición de la figura del artista, a partir de la del brujo, pues si en el proceso de hominización no cabe, en términos científicos, plantear que en un eslabón, un instante de la escala evolutiva, Dios insufla el alma a un ser, *sombra* suya en tanto

165 Fischer, Ernst, *op. cit.*, pág.37.

El arte como instrumento mágico con el que el hombre dominaba la naturaleza y desarrollaba las relaciones sociales, y del que Fischer apunta que “*tenía muy poco que ver con la ‘belleza’ y nada en absoluto con el deseo estético*”, no era un producto individual tanto como un producto social, “*aunque, en la figura del brujo empezaran a insinuarse las primeras características de la individualidad.*”

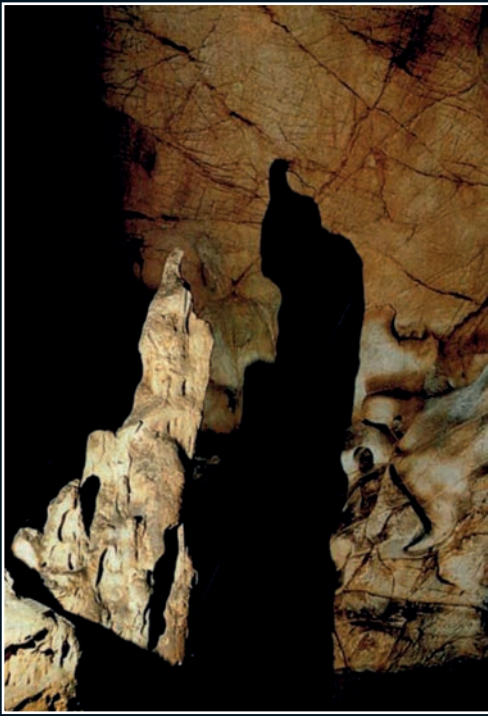
Siendo la sociedad primitiva “*una forma muy densa y entrelazada de colectivismo*”, ningún castigo era más temible que ser expulsado de la misma, pues el alejamiento de la tribu supondría, en casi todos los casos, la muerte del aislado.

Ante la posibilidad de este castigo, el brujo no sólo no gozaba impunidad sino que, dada su responsabilidad, aún corría más riesgo que el resto de la tribu:

*El brujo de la primitiva sociedad tribal era, en el sentido más profundo, un representante, un servidor de la colectividad; su mágico poder tenía como contrapartida el riesgo de la condena a muerte si fracasaba repetidamente en la realización de las esperanzas de la colectividad. En la joven sociedad de clases el papel de brujo era ejercido conjuntamente por el artista y el sacerdote, a los que se unieron más tarde el médico, el científico y el filósofo. El estrecho vínculo que unía al arte y el culto se fue aflojando muy lentamente, hasta desaparecer del todo (op. cit. pág. 48).*

En España, país donde la pasionalidad juega un importante papel en las relaciones sociales, y en el que reza el sarcasmo de que “*los españoles siempre van detrás de los curas, ya sea con una vela o con un palo*”, nunca vendrá mal recordar nuestros orígenes tribales, aunque sólo sea para no repetir, siempre en clave de conflicto histórico, el esquizofrénico camino desde la credulidad a ultranza hasta la venganza desmedida.





118. Sombra de chamán proyectada por la estalagmita del "Hombre-Bisonte". Cueva de El Castillo (Cantabria).

derogaron dichas interpretaciones y revolucionaron el estudio iconológico, siguiéndoles Sauvet con sus teorías semiológicas. Nuestro amigo repasaría todo el recorrido, incluyendo las tesis territoriales de Bender hasta volver a encontrarse con la interpretación chamanista de Lewis-William y Clottes. Pero la investigación que le resultaría especialmente reveladora para su causa umbrátil, un año después de leer el libro *Los chamanes de la prehistoria*, sería la de Marc Groenen. Cuando cayera en sus manos su libro titulado *Sombra y luz en el arte paleolítico*, en el que este autor entiende que **"cada cueva es un mundo" en el que se practican ritos no imaginados por nuestra actual visión, descubriría una impresionante imagen de la formación estalagmítica de El Castillo; aparecería el "Hombre-Bisonte" proyectando su sombra sobre la pared de la cueva** (Fig. 118). Entonces entendería por qué los brujos-artistas no se esforzaron en labrar dos cuernos, pues uno sólo les bastó para lograr, de perfil, la sobrecogedora silueta negra:

*Cuando uno ilumina el pilar para hacer visible el motivo del hombre bisonte [difícil de detectar a simple vista], por un juego de sombras chinas espectacular, la sombra proyectada adquiere, por sí sola, la forma de un "hombre-bisonte" sorprendentemente realista y susceptible de desplazarse en función del movimiento de la fuente luminosa. El efecto es tanto*

*más inesperado cuanto que la forma del pilar no recuerda para nada el motivo proyectado.*

*El hombre del Paleolítico no puede ser que no observara el motivo formado por la sombra proyectada, ya que voluntariamente transformó la parte alta del pilar, de tal forma que la sombra dibujara un cuerno de bóvido. Por fin, la analogía iconográfica de esta figura tan especial, actualizada conjuntamente por el plano de la luz y de la sombra, confirma claramente el valor significativo de ambos planos.*<sup>323</sup>

Tan magistral fórmula de magia umbrátil, que había sido descubierta por Groenen cinco años antes de que Lewis-Williams publicase su bisonte erguido de *sombra*, no se enunció en cualquier caverna. Esta es la de mayor riqueza antropológica de cuantas comparten el Monte Castillo. Sus pinturas y grabados permiten establecer un recorrido prácticamente completo por la historia del arte paleolítico, desde las más antiguas evidencias (Auriñaciense o Gravetiense, hace unos 28.000 años) hasta las más recientes (Magdalenense, datadas por Carbono 14 hace unos 13.000 años), la cueva alberga más de 250 representaciones parietales; y todo ello, en apenas 750 metros de paseo subterráneo. Se trata de un espacio mágico mantenido durante 15.000 años.<sup>324</sup>

La complejidad de la intervención humana en la estalagmita referida es notable, siendo además complementada con la *presencia* cercana de un bisonte grabado, un uro con la lengua fuera y cuatro ciervas estriadas y superpuestas (todos ellos, animales astados). A la derecha de esta "columna del bisonte", como la citan diversos especialistas, también se abre una pequeña sala elevada en cuyo estrecho inicio aparecen dos cabras, una pintada de negro y en posición vertical, y otra grabada con trazo simple. Al lado, dos posibles máscaras humanas en las que se combinan el grabado profundo y el relieve natural. En cuanto a la relación entre las partes y el conjunto de la estalagmita es reseñable que, lo que en un principio se interpretó como el cuarto trasero de un bisonte en la zona

<sup>323</sup> Groenen, Marc, *Sombra y luz en el arte paleolítico*, Ariel, Madrid, 2000, p.109.

<sup>324</sup> Repartiéndose en grandes y pequeños paneles, o bien como figuras aisladas, el arte invade todos los rincones de esta cueva. Las técnicas empleadas, así como los temas, son muy variados. Mediante pinturas resueltas con los colores rojo, ocre y negro, y grabados de diferentes tipos, se representaron emblemas geométricos, animales, puntos y, sobre todo, manos que evidencian la *presencia*, la individualidad, de sus neófitos, adeptos y maestros. La estalagmita se encuentra en el centro de la gran sala. En la pared rocosa frente a la misma, comparecen símbolos que propician la unión de los contrarios, son esquemas campaniformes que aúnan lo masculino y lo femenino, tal y como han apuntado diversos prehistoriadores al advertir que suman los rasgos humanos del falo y de la vulva.

que lo hace a su *"imagen y semejanza"*; **no parece fácil dibujar la frontera en la que un brujo paleolítico entrega el relevo, a un artista moderno, en la carrera por el dominio de la naturaleza y la sobre-naturaleza.**

Si a esto unimos que, por otra parte, nuestra evolución natural y social no ha culminado, salvo que, por vivir el cambio de milenio, nos pongamos apocalípticos, ¿no sería más lógico decir que el fenómeno humano atraviesa distintas fases en su adaptación al medio, y que el pensamiento mágico, inherente a nuestra especie, se mueve por resortes propios de los cambios culturales, los avances en el conocimiento?

Solamente huyendo de las clasificaciones y etiquetas racionalistas podremos afrontar una actividad como el arte, concretamente el derivado de la *magia presencial*, en el que no todos los planos de comportamiento del humano son precisamente de índole racional.<sup>166</sup>

Lo cierto es que, sea como fuese, y al margen de cómo llamemos a sus hierofantes, el arte se aparta de la magia y del culto (y no siempre), en un proceso paulatino que pasa por el paleolítico, el neolítico, las civilizaciones babilonias, el antiguo Egipto, etc. y, para quien no quiera admitir que hasta la actualidad, diremos que, al menos, compruebe la clara constancia de su carácter mediático hasta la Grecia arcaica, cuna del pensamiento occidental desde los supuestos del razonamiento lógico.

Siguiendo la tónica insistente en esta parte del trabajo —que ya anunciamos como repaso histórico, a partir del XIX y el descubrimiento del arte paleolítico, de las corrientes fundamentales del pensamiento al respecto del origen y la naturaleza del arte— nos remitiremos a otra autoridad, en este caso de la Estética (y muy especialmente del arte clásico), como Wladyslaw Tatarkiewicz, para respaldar cada afirmación. Y para delimitar nuestro campo de ejemplificación, propio de la escultura, entresacamos su opinión acerca del carácter de la estatuaría arcaica griega:

*La escultura [como la poesía, la arquitectura, etc.] también estaba vinculada con el culto. Se limitaba a las estatuas de los dioses y a la decoración de los templos, de sus frontones y metopas. Tan sólo más tarde los griegos empezaron a esculpir al hombre: primero sólo a los muertos y con el tiempo también a los personajes ilustres vivos, en especial a los vencedores de la lucha libre y de los juegos olímpicos. Esta vinculación entre la escultura y la religión prueba que su carácter era más complejo de cuanto se hubiera podido esperar de un arte primitivo. El artista no representaba el mundo de los hombres, sino el de los dioses.*<sup>167</sup>

Suscribimos enteramente el carácter mediático que señala, para la escultura arcaica griega, este autor, hijo, por cierto, de un gran escultor; y al conectar su opinión con nuestro discurso observamos que la *magia presencial* que vehicula la escultura, aún para los griegos, estaba ligada al mundo invisible antes que al visible, a las

<sup>166</sup> Ciertamente es difícil, sin caer en la heterodoxia científica, pero me siento legitimado a tal intento por ser ésta la tesis de un artista, un *brujo*, y no la de un científico, o un teórico de la historia del arte, la antropología o la estética.

<sup>167</sup> Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la estética, I. La estética antigua*, "Arte y Estética" (3 volúmenes), Madrid, Akal, 1987. Vol. I, pág. 29.



119.

'Hombre-Bisonte' realizado aprovechando el relieve natural y añadiendo detalles con pigmento negro. Parte inferior de la columna estalagmítica del Hombre-Bisonte. Cueva de El Castillo (Cantabria).

inferior de la columna en la que se ha descubierto/creado el chamán que propicia la fantástica *sombra*, más tarde se reinterpretó como un hombre-bisonte completo que se yergue en vertical. Ambas lecturas, quizá pretendidas al tiempo, son perfectamente conciliables, lo que no deja duda alguna sobre la doble naturaleza hombre-animal de este complejo tótem, que cabría calificar de sagrado atendiendo a los indicios sobre las creencias de los paleolíticos, con lo que los avatares o híbridaciones entre lo divino y lo humano manifiestan más antigüedad de la tenida hasta fechas recientes (Fig. 119).

Esperando la llegada del guía oficial para la, ya entonces obligada, visita que hiciera nuestro explorador de *sombras* a esta cueva, podría éste adquirir un libro en la tienda del vestíbulo turístico en el que se gestiona la entrada.

En la bibliografía de un estudio sobre las *Cuevas prehistóricas de Cantabria*, publicado en 2013, que se oferta en el escaparate, observaría que sus autores Daniel Garrido Pimentel y Marcos García Díez consultaron los libros aquí citados de *Los chamanes de la prehistoria* (Clottes, J. y Lewis-Williams, D., 1996) y *La mente en la caverna* (Lewis-Williams, D., 2005). Sin embargo, pensaría que ambos autores desconocían el libro de Marc Groenen *Sombra y luz en el arte paleolítico*<sup>325</sup> y, por tanto, no habrían visto previamente la imagen de la *sombra* del chamán astado que proyecta la estalagmita, cuando incluyeron en su publicación una fotografía del mismo efecto, aun con distinto ángulo, realizada por Miguel de Arriba, con un rótulo sobreimpreso que reza: "*Columna del bisonte en escultura*". En ella **volvería a ver al misterioso chamán de sombra en un ángulo diferente, menos opaco que el anterior por la compleja iluminación artificial aquí empleada, pero erguido con la misma imponencia sobre la pared rocosa** (Fig. 120). Esta imagen se incluye en el capítulo que los autores titulan "La Sala del Bisonte en Escultura", acompañándola con las siguientes consideraciones:

**En la sala siguiente y sobre una columna estalagmítica, sorprende una imagen en posición vertical de bisonte [la figura policromada de la parte inferior de la estalagmita], bien delimitada y de gran voluminosidad gracias al contorno natural de la roca en la que se encuentra. Esta forma fue vista por el hombre en tiempos prehistóricos, quien la completó trazando con carbón vegetal los cuernos, las extremidades delanteras y la giba. Las patas traseras fueron grabadas en la roca. En su interior se pintaron dos puntos rojos, y en la misma columna se dibujó una cabra. La cúspide de esta columna estalagmítica también se transformó, creando por aprovechamiento y abrasión de soporte una cabeza de bóvido con un solo cuerno, a modo de tótem. [...]**

**Tras la columna del bisonte en escultura hay dos aparentes patas. A partir de un juego de luces y proyectando la sombra de la columna sobre la pared, surge una forma oscura que recuerda a una cabeza de un bóvido sobre un tronco humano. Sombra y extremidades pintadas se complementan originando una figura animada, a causa del movimiento de la luz de la lámpara. 'Es el Chamán de El Castillo'.<sup>326</sup>**



120.

Columna del 'Chamán de Sombra'. Cueva de El Castillo. Cantabria (España).

Imposible mayor coincidencia con las anotaciones de Marc Groenen. Trece años más tarde de que aquél descubriera al *Chamán* umbrátil, Garrido Pimentel y García Díez llegan a las mismas conclusiones desde idénticas premisas. Analizar el arte parietal con las claves

325 Groenen, M. op.cit, consultada la primera edición española, de octubre de 2000, pero con anterior copyright de 1997, a favor de la U.L.B., Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie del Centre de Recherche et d'Etudes Technologiques des Arts Plastiques, bajo el título *Ombre et Lumière dans l'art des grottes*. Sí incluye, en cambio, la lista bibliográfica del estudio de Garrido Pimentel y García Díez, los obligados referentes de Alcalde del Río, Almagro, Angulo, Barandiarán, Bermúdez de Castro, Breuil, Cabrera, Bernaldo de Quirós, Corchón, Díaz Casado, Delluc, Eguizábal, Fano, Fernández Vega, González Echegaray, González Sainz, Hurel, Leroi Gourhan, León, Lorblanchet, Madariaga de la Campa, Maillou Fernández, Mithen, Mingo, Montes, Muñoz, Morlote, Saguino, Ripoll Perelló, Sanchidrián y varios autores locales que, en 2010, editaron desde su Asociación Cántabra para la defensa del patrimonio subterráneo un estudio sobre Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria (2010).

326 Garrido Pimentel, D. / García Díez, M., *Cuevas prehistóricas de Cantabria. Un patrimonio para la Humanidad* (Guía para descubrir las cuevas de Covalanas, Cullalvera, El Pendo, El Castillo, Las Monedas, Hornos de La Peña y Chufín), Sociedad General de Educación, Cultura y Deporte, S.L., Consejería de Educación, Cultura y Deporte; Gobierno de Cantabria (España), fotografías de Miguel de Arriba Cuadrado, y prestadas por diversas instituciones, 2013, p. 82.

*sombras* o *presencias* de los dioses y los muertos; es decir, se trata de una magia de conexión con los espíritus.

El que atendieran antes a los muertos que a los vivos, es perfectamente encajable dentro de la visión mágica de la escultura, tal y como la anticipáramos; mientras que el descubrimiento del hombre (¿puede decirse que el *homo* integral se descubre en Grecia?) y la posterior erección de estatuas de los vencedores en la lucha y en los juegos, más que contradecir lo dicho, lo evidencian: si atendemos al tratamiento que en Grecia otorgaban a estos héroes, entenderemos que, por ser tan importantes, gozan *a priori* de inmortalidad.

Esculpir a un vivo suponía otorgarle el "elevado rango de muerto". Entiéndase bien: se universaliza al personaje, pasa a considerársele como a un dios o, al menos, un espíritu que ya ha trascendido y perpetuado su *sombra* en el Olimpo de los inmortales.

Al crear una *sombra humana escultórica*, la huella imborrable de una persona en un material perdurable, como el mármol o el bronce de los griegos, se la perpetua por un rito de *magia presencial* en el que intervienen procedimientos técnicos como el "rescate", a partir del tallado de materia inerte, de su imagen espiritual, o *sombra* blanca y luminosa que participa de la eternidad del mármol; como también ocurre en el proceso de fundición, con el modelado en barro de la figura, su vaciado de escayola o yeso, o la reproducción del personaje en cera que, por un rito telúrico de fuego, se transmuta en alquímico metal noble. Estos pasos sucesivos, en los que la imagen del modelo humano se registra en positivo y negativo, en macizo y en hueco, en frágil e invulnerable, son reflejo del proceso de germinación o fecundación de un ser humano, su crecimiento y formación corporal y espiritual, su muerte y su pretendida inmortalidad, por reencarnación sucesiva, o liberación de la *sombra espiritual* de la corruptibilidad de la *corpórea*. Se trata, sin embargo, de una *fórmula magistral de magia presencial paleolítica*; pues en lo que sí discrepamos, por todo lo expuesto, con Tatarkiewicz, es en su visión del arte primitivo como mero reflejo de la realidad humana, sin admitir la posibilidad de que nuestros antecesores primitivos otorgaran a sus *sombras* el mismo nivel de realidad que los griegos a sus dioses. Pues si ya hemos apuntado que el arte primitivo es mágico, coincidimos con Breuil en que comporta una acción que conecta la naturaleza visible con la invisible; conjurada, esta última, mediante *imágenes-sombras* similares a las que Platón situara en su *Caverna*.

**Independientemente de si es un sistema religioso complejo, como reivindicara para los paleolíticos Leroi Gourhan, o una magia orientada en nociones panteístas, tal y como Breuil la entendiera en un principio, lo que inspiraba la actividad escultórica ancestral, ¿por qué no hemos de admitir que una sombra humana primitiva es equivalente, en la evolución de la abstracción del pensamiento trascendente, a un dios antropomorfo?**

Cuando nos referimos a la antropomorfización de la divinidad renacentista que capitalizó Miguel Ángel, avanzábamos precisamente esta cuestión (v. H.I. 109). Volvemos a encontrarnos ante la presunción de mayor nivel de trascendencia para un arte, el griego arcaico, que para una magia, la paleolítica, sin advertir que en el plano ritual-mediático la práctica totalidad de las diferencias entre ambos son meramente culturales. De hecho, el propio Tatarkiewicz continua su comentario



rituales de **la magia umbrático-presencial de nuestros antepasados, nos abre la puerta que permite un reencuentro, de igual a igual, entre el arte contemporáneo y el paleolítico**. Más adelante veremos ejemplos claros de la aplicación de las mismas fórmulas por parte de escultores actuales.

Pensaría, llegado a este punto, nuestro investigador de la *sombra* humana, que la nueva mirada de los especialistas hacia el arte paleolítico, una vez descubierto el potencial intelectual de sus autores, les permitía ya descubrir su sentido profundo, detectar los distintos modos de *presencia* que supieron manifestar aquéllos mediante la representación artística. Entendería que la magia escultórica no giraba en torno a la materia, sino al espíritu, y no volvería a mirar una escultura como una forma tridimensional delimitada, como materia contenida, sino como materia proyectante. Cada vez que entrara en cualquier tipo de templo, estaría pendiente de los efectos de la *luz* sobre las estatuas o imágenes que en el habitan; escudriñaría sus *sombras* propias, así como las que arrojan, y qué formas definen sobre las superficies que las reciben. Ya nunca olvidaría que, en sus orígenes, la escultura consistió en invocar lo invisible desde lo visible, lo etéreo desde lo matérico.

Quizá se viera en alguna ocasión, con el paso del tiempo en la ciudad mágica de Toledo, en unas oscuras cuevas romanas de más de mil quinientos años de antigüedad que, en tiempos medievales, se aprovecharon para reuniones clandestinas ante un astado cráneo de macho cabrío que apareció emparedado, sobre un tocho de madera en posición vertical, en una hornacina de una de ellas (Fig. 121). En vez de cegar lo entonces con la *luz* de una linterna de mano, o de instalar sobre él alumbrado eléctrico para iluminarlo como si se tratase de un objeto decorativo, supersticioso o anecdótico, le ofrecería con respeto el elemento sagrado, el fuego, encendiendo la mecha de una lámpara de aceite parafinado, con llama similar a la de las ancestrales “lucernas” de piedra o de hueso cargadas con tuétano por los paleolíticos. Ante sus ojos, vería emerger en la pared otra enigmática *sombra* con forma de brujo con cuernos, cuyos brazos apuntarían al cielo en posición orante, y darían sentido al espacio vacío que media entre el cráneo de animal y el arco de ladrillos romanos con el que se remata la hornacina (Fig. 122).



**121.** Cráneo de macho cabrío sobre tocho de madera, en hornacina romana. Cuevas subterráneas de la casa de Loc. Casco histórico de Toledo (España).



**122.** 'Brujo de sombra', Cuevas subterráneas de la casa de Loc. Casco histórico de Toledo.

sobre la escultura griega aseverando que recoge el antropomorfismo del culto que propiciaba: “*Servía a los dioses, pero reproducía al hombre. No había en ella naturaleza extrahumana, no había otras formas que las humanas, era una escultura antropocéntrica*”.<sup>168</sup>

Para aquellos griegos lo inmanente no fluía de lo trascendente, sino que juntos componían una unidad. Resulta revelador, a este respecto, que no concibieran el binomio *visibles-invisibles* ni, por tanto, lo nombraran como “*hombres-dioses*”, sino como “*mortales-inmortales*”. El concepto de dioses no es exactamente el de inmortales, tal y como les denominan en su mitología o poética, en las que frente a mortales que adquieren la inmortalidad (como Prometeo), también encontramos a inmortales que renuncian a ella o la pierden (Quirón en favor del “primer escultor”, etc.)

**La escultura aparece como una magia presencial mediática conectada con la muerte; como un sistema de conjuración matérica a través del cual el hombre se libera o eleva, precisamente, de lo matérico, en su rebelión ante la idea de su ulterior inexistencia.**

Antes hemos visto al sujeto aferrándose a la materia, empeñado en participar de la perdurabilidad de materiales inorgánicos como la piedra, u orgánicos, como los huesos, dejando su huella en los mismos, perpetuando sus sentimientos con pinturas o incisiones en árboles y piedras, en la arcilla húmeda o cocida (ejemplo de los ladrillos), etc.

Ahora este sujeto no es el individuo neófito, sino el sujeto mágico, el brujo, el escultor que domina las claves de la transmutación matérica, que sabe tallar la piedra o la madera, forjar metales o fundirlos.

<sup>168</sup> Tatarkiewicz, Wladyslaw, *ibidem*.

Esta representación griega del cuerpo humano tampoco hay que entenderla como naturalista-descriptiva pues, como el autor indica, no se representaba al individuo, con lo que las estatuas presentaban un carácter general ajeno a personalidades concretas.

Lejos aún de la elaboración alquímica de *sombras individuales*, de la aparición del retrato, los primeros escultores griegos persistían en las ancestrales fórmulas de *magia presencial* en las que el esquematismo impide la diferenciación.

Los rostros de sus estatuas eran necesariamente inexpresivos:

*La expresión se la daban antes al cuerpo que al rostro. Al representar la figura humana se guiaban más por la imaginación geométrica que por la observación de la escultura orgánica de los cuerpos, por lo cual las formas humanas se transformaban, deformaban y geometrizaraban.*

Es precisamente con la superación del legado oriental, del que adoptan la geometrización y la temática sobrehumana, como al fin se manifiestan los griegos, en pleno período clásico, de forma singular y autóctona. Antes de dicho período, su arte mediático se desentendía del culto a la forma por la forma, pues “*Hasta un motivo tan sencillo como una cabeza vuelta a un lado o desviada de la línea vertical, no apareció antes del siglo V*”. Sin embargo, esta “*inflexible rigidez*” del arte arcaico, con su restricción formal tuvo, para Tatarkiewicz, consecuencias positivas, pues la unificación de objetivos por parte de los artistas, partiendo del mismo esquema, llevó a estos al perfeccionamiento técnico y la “*dominación de la forma*”.

Pero es aquí, precisamente, cuando desde nuestro discurso tal ventaja aparece fatalmente ligada a otro factor menos positivo, pues este perfeccionamiento normalizado, aunque ciertamente supone una conquista notable en el campo expresivo, es a su vez el virus que habrá de infectar, paulatinamente, al arte transcendente hasta relegarle al arte por el arte, un vacío en el que estaba inmerso el academicismo del siglo XIX, cuando la vacuna más eficaz contra el mismo vino a ser, “*mágicamente*”, el descubrimiento de los santuarios paleolíticos.

Frente al caso del chamán paleolítico de El Castillo, en el que la hibridación de lo humano y lo animal-supranatural se produce en la propia estalagmita, proyectándose aquélla ya consumada en la pared posterior, este brujo medieval surge aquí como sorpresiva *sombra humana* del cráneo del animal sobre el poste, manifestándose de forma más sutil el binomio naturaleza/sobrenaturaleza, y su capacidad para cobrar vida desde la misma muerte. **Se parte de la naturaleza externa tangible y, por ello, corruptible, para la invocación de nuestra naturaleza interna invisible, de la sombra como expresión del ánimo que trasciende la muerte.**<sup>327</sup> Este medieval ‘Brujo de *sombra*’ que se yergue tras el madero, le recordaría a nuestro investigador al chamán de El Castillo como, necesariamente, a los machos cabríos de oro y plata que, encaramados al Árbol de la vida, se descubrieron en las tumbas reales de Ur. Son moruecos mesopotámicos cuya

327 Como cimientos de mi propia casa del casco histórico de Toledo, que compré en 1989 a escasos metros de la catedral en el Callejón de Jesús, antiguo Callejón del Mal Nombre hasta 1718 porque en él se ejercían “*actividades non sanctas*” (v. Porres, Julio, *Historia de las calles de Toledo*, Vol. II, Bremen, Toledo, 1971, p. 624), aparecieron cuatro cuevas subterráneas excavadas en la roca, con bóvedas de cañón de dos épocas bien diferenciadas. Las dos primeras descubiertas son medievales, y dieron acceso a otras dos de cotas más profundas. Todas fueron analizadas por Jean Passini, arquitecto investigador de la Casa Velázquez de Madrid, institución cultural francesa en el extranjero dedicada al estudio del hispanismo, dependiente del Ministerio francés de Educación Nacional, de Enseñanza Superior y de Investigación. Passini, basándose en el *Libro de las casas mesones e bodegas tiendas almaceras corrales carneseras e solares que los sennores Dean e Cabillo de la Santa Iglesia de Toledo, han e tienen en esta dicha ibdad intramuros e de lo que rinden en cada anno* (Archivo de Obras y Fábrica [=OF-356], Archivo del Cabildo, catedral de Toledo), identificó la descripción que se hace en el documento con la casa D-7, ofreciendo una reconstrucción planimétrica a partir de la misma, coincidente con el plano actual de la planta baja (v. Passini, J / Molénat, J. P., *Toledo a finales de la Edad Media*, Vol. II, El barrio de San Antolín y San Marcos, ‘Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha, Delegación de Toledo, 1997, 144 pp). Analizando los materiales y los sistemas constructivos de las bóvedas, concluyó que las dos últimas cuevas eran romanas. En una de ellas habían aparecido, en 1990, doce esqueletos humanos irregularmente conservados, sin atisbos de exequias, sino en una disposición de muerte ritual colectiva. En la otra cueva apareció una hornacina cegada por ulterior mampostería medieval, cuyo levantamiento dio lugar al descubrimiento de un cráneo astado de macho cabrío encaramado a un tocho de madera con un clavo medieval hincado en el mismo. Dado que la zona fue, en el Medievo, la que acaparó la mayor actividad nigromante de la ciudad, resultaba fácil conectar el símbolo del cabrón a reuniones secretas, a aquelarres medievales. Lo cierto es que este cráneo estuvo durante años apartado en un rincón de mi patio (por no saber bien cómo ni dónde colocar este elemento con tantas connotaciones negativas), sirviendo a no pocas bromas en las cenas de artistas que organizo, normalmente, juntando a mis amigos del Circulo de Arte de Toledo. Es, durante esta investigación umbrátil y, contemplando la imagen del chamán paleolítico de *sombra* en el libro de Marc Groenen cuando, en enero de 2014, se me ocurrió volver a colocar el tocho de madera y, sobre el mismo, el cráneo del animal en la hornacina, en la misma disposición en la que los encontré, e iluminarlos no ya con linterna eléctrica tal como hice en su día, sino ofreciendo fuego al pie del conjunto por si pudiera darse un efecto similar al de El Castillo. La visión del brujo de *sombra* cuya imagen presento aquí, me resultó impactante, y me constató que son los factores umbrátiles, invisibles *a priori*, en vez de los evidentes, los que nos pueden dar las claves profundas de los secretos rituales mágicos en las cuevas desde la (mal) llamada Prehistoria hasta, por lo menos, la Edad Media. También me recordó que la nueva religión cristiana, que se impuso en los territorios que cristalizarían en España a sangre y fuego con la Inquisición, eliminando el judaísmo y el islamismo, había convertido previamente al antiguo dios astado, de la religión más antigua de Europa, en el demonio de la suya, por lo que fueron perseguidos y aniquilados quienes le profesaban devoción, cuando no se ocultaron suficientemente bien para sus prácticas. Esta cueva toledana demuestra que algunos brujos supieron hacerlo, y que sus ritos no eran maléficos sino de espiritualidad positiva, lo que indudablemente les haría contrarios de los inquisidores que, en nombre del dios nuevo, torturaban y asesinaban a quienes no se doblegaban a sus creencias en Toledo, a veces en espectaculares autos de fe como el que tuvo lugar el 23 de febrero de 1560, dedicado a la reina Isabel de Valois, esposa de Felipe II, que también asistió al ignominioso evento (v. Grigulevic, I. R., *Brujas–Herejes–Inquisidores. Historia de la Inquisición en Europa y Latinoamérica*, Ahrimán Internacional, Zgorzelec, Polonia, 2001, p. 260). El arqueólogo que supervisó las obras de rehabilitación integral de mi casa, D. Carlos Barrio Aldea, en su Proyecto de intervención arqueológica en el inmueble situado en el Callejón de Jesús 2, de febrero de 2002, confirmaba que las dos últimas cuevas de este “*sótano, formado por un complejo de bóvedas de cañón de diferente factura y uso, dado que al menos una de éstas ha sido reutilizada como aljibe*” son tardorromanas, si bien su rehabilitación total habría de llevarse a cabo en obras posteriores. La construcción de estas bóvedas se corresponde con el Bajo Imperio (desde el siglo III al siglo V), que marcó la decadencia de los núcleos de población romanos (el municipio), y por el auge del cristianismo, especialmente desde el emperador Constantino I; no obstante, Toledo no acusó tanto esta decadencia al convertirse en una importante sede episcopal.

Se trata de brujos que han desarrollado sus fórmulas de *magia presencial* hasta el alarde técnico de saber reproducir fielmente el cuerpo humano en materiales “eternos”, que preservan la imagen de los muertos, que fabrican dobles, *sombras* volumétricas que reniegan de la muerte del ausente, que conjuran su *presencia*. Sólo los inmortales tenían derecho a estatua en su honor o, mejor dicho, en su provecho. Y cuando un mortal llegó a ser lo suficientemente importante, por héroe, ilustre, rico, etc. fue “inmortalizado” en escultura pertinente. Aún prevalecen en el habla popular fórmulas como “*fue inmortalizado por el artista...*”, “*este personaje inmortalizado en el monumento de la plaza...*” y otras muchas que nos remiten al sentido antiguo, mágico, de la estatuaria.

1.19 LA SOMBRA HUMANA COMO TÉRMINO DUPLICADO EN LA EPANALEPSIS MÁGICO-ARTÍSTICA

*De la clonización escultórica a la ingeniería de multiplicación genética*

**La naturaleza mágica de la fabricación del doble, de la sombra escultórica de una persona como sistema de perpetuación de su presencia, está profundamente arraigada en nuestra cultura actual.**

En un plano anterior de *magia presencial* la pintura, la fotografía o el cine, actúan como medios expresivos que registran al individuo desde la inmediatez que la *impronta* de cada disciplina conlleva. La fotografía surgió como la “magia de la instantánea”, capaz de “congelar” un movimiento, gesto, anécdota, etc. del individuo y del entorno. El cine incorpora el movimiento, erigiéndose en la “magia de la secuencia” y aunque, como la fotografía, en su pronta madurez adhiere al plano documental la opción artística-creativa, la naturaleza de sus imágenes le confiere el papel social de actuar como *sombra* de la vida, real o ficticia, cotidiana o fabulosa, que informa o distorsiona, divierte o aburrir, educa o envilece; pero, dada la bidimensionalidad de sus propuestas, ambos sirven de ventanas mágicas o espejos que conectan nuestra vida o realidad con otros modelos de vidas y realidades que nos transmiten multitud de sensaciones e ideas.

La fotografía presenta una evolución estilística análoga a la de la pintura, a la que ya en su momento liberó de su servilismo documental de la historia, pero en ella el hecho expresivo no releva al testimonial, pues simplemente se han diferenciado las dos funciones que desempeña en el campo estético y en los medios de comunicación, respectivamente.

Quizá le falte al cine aún madurez para que podamos asistir, por ejemplo, a una proyección de imágenes abstractas en movimiento. Lo cierto es que hoy este medio es un “subconsciente colectivo” de la sociedad y, como tal, sus códigos visuales coinciden con la naturaleza realista o surrealista de nuestros sueños, casi nunca abstractos.

La pintura, también antes mencionada, aún conserva vestigios de su remoto origen mágico, del que ya hemos comentado que se renueva y actualiza conforme se ritualiza este medio, y se compromete en la transmisión del pensamiento (social, estético, etc.), mientras que



123.  
Machos cabríos  
encaramados al Árbol  
de la Vida, encontrados  
en las tumbas de Ur.



esforzada postura vertical les conecta con lo humano, y con nuestra rebelión antropológica contra la muerte (Fig. 123).

La disposición simétrica de las dos ramas con que se representa el Árbol puede generar *sombras* similares a la descubierta en Toledo, sumándose aquí a la silueta de la criatura astada una especie de alas. La *sombra* resultante pudo ser premonitoria de las que proyectaron ulteriormente los “ángeles” mitológicos, de elegantes alas y cuernos de cáprido, en los relieves que, en la ciudad de Pasagarda (siglos VI al IV), dejaron los persas que invadieron Asiria y Babilonia. Eran *sombras* voladoras, como el oscuro humo que se elevaba hacia el Sol inmortal durante los sacrificios que los sumos sacerdotes babilonios llevaban a cabo con chivos. *Sombras* similares de animales astados habrían de multiplicarse en culturas próximas. En Egipto se rindió culto, entre otros, al dios Jnum (o Nhum), cuya cabeza representaban, indistintamente, con cuernos de chivo o de carnero. Era un dios alfarero, creador, que modelaba no sólo hombres con su barro, sino incluso a otros dioses. La *sombra* de estos dioses siguió extendiéndose luego por Europa, encontrando especial acogida en la emblemática celta e, incluso, en la iconografía cristiana.<sup>328</sup>

El chivo expiatorio de los judíos, y tantas cabras o carneros sacrificados, el “Cordero de Dios” sobre la cruz de los cristianos, etc, atienden de una forma u otra a este concepto cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos, a la *sombra* de nuestra memoria antropológica.

El madero del ‘Brujo de *sombra*’ toledano podría interpretarse, incluso, como una expresión del árbol aparentemente seco que puede “recobrar vida”, máxime si se conecta con el símbolo de la cruz de Cristo un poderoso clavo medieval de hierro que está fuertemente hincado en la cara frontal del mismo.

Especulando, o no, con esta posibilidad simbólica, nuestro explorador de *sombras* querría analizar todos los brujos o avatares con tocados de cuernos que aparecieron en tantas cuevas del Paleolítico; de cuando los cuernos expresaban la *luz* que dimana de la cabeza de

328 Puede contemplarse, al caso, una reproducción a color y en buen tamaño del peculiar ángel con el que se simbolizó a St. Luke (San Lucas) en el *Book of the Kells* (Libro de las Llaves), una versión de los cuatro Evangelios excelentemente decorada en la Irlanda celta; se trata de un becerro con alas, cuya cornuda cabeza tiene de fondo un nimbus en el que aún palpita el dios solar Kian. Antes de que los utilizaran los cristianos para representar a sus santos, los egipcios, griegos y romanos ya habían adornado con estos círculos dorados las cabezas de sus divinidades.

En el caso de los santos cristianos, el nimbo que rodea sus cabezas simboliza la *luz* divina que alcanza su entendimiento, irradiando ellos santidad a su alrededor.

En cuanto a los toros alados, éstos fueron tomados por los cristianos de los asirios, quienes protegían con ellos sus palacios. Fueron el precedente del tetramorfos cristiano. En Asiria, el toro era representado, al tiempo, de frente y de perfil; por eso se les ponía cinco patas: de frente aparentaban quietud, mientras que de perfil expresaban movimiento. Los llamados “Lamassu”, tenían una cabeza humana coronada, el cuerpo de toro, melena y cola de león y alas de águila, revelándose como referentes del tetramorfos, y constituyendo una síntesis de los elementos de la creación: aire (alas), fuego (león), tierra (toro) y hombre.

abjura dicho origen en la medida en que gran parte de las manifestaciones pictóricas contemporáneas se adscriben al “arte por el arte”. Pero **es sin duda la escultura la que sigue sustentando, incluso sin premeditarlo, la magia presencial de vida y muerte**, de puente entre lo inmanente y lo transcendente. Pues si bien es cierto que la imagen fotográfica de una persona fallecida supone un *nivel presencial* de la misma para quien la conserva, y que el logro de dicha imagen, como ya hemos comentado, partía de un *registro presencial* directo del sujeto, el hecho de que el soporte acostumbrado de la fotografía sea el efímero papel o cartón, frente al mármol, bronce, madera o cualquier otro material perdurable escultórico, y el que una imagen fotográfica de una presunta deidad no es creíble mientras que, en su naturaleza expresamente simbólica, las *sombras* corpóreas (estatuas) de los espíritus incorpóreos (dioses, vírgenes o santos) son adoradas y procesionadas en la actualidad por millones de personas, demuestran que la “veracidad” del medio no influye tanto como su “profundidad” ontológica, y en este sentido el ser y el estar, fundidos como unidad en la escultura, tienen mayor *carga presencial* que el de los demás ámbitos expresivos. Fruto de la paradoja, antes enunciada, de que hoy se asiste en masa a ceremonias religiosas, herederas directas de las mágicas ancestrales, mientras que los museos, salas de exposiciones y demás “santuarios” del arte no pueden equipararse en público, apuntaremos, sin herir susceptibilidades (por cuanto para cualquier creyente su religión no puede compararse con otra actividad que comporte espectáculo, diversión, etc.), pero defendiendo a la vez el carácter mágico-transcendente del arte bien entendido, que lo cierto es que mientras la escultura es quizá hoy el arte menos popular, frente a los hegemónicos cine y música, o los seductores pintura y fotografía, en el nivel mediático entre lo visible y lo invisible es la que vehicula el culto y aglutina el pensamiento transcendente de la humanidad.

De forma análoga a la diferenciación de papeles de la fotografía estética y la documental-informativa, asistimos a una división del hecho escultórico en dos manifestaciones distintas. Una es la heredada directamente del Paleolítico, la sacralización del ídolo y el culto al mismo, y la segunda es la práctica escultórica desde los presupuestos estrictamente estéticos que, en nuestro siglo, y no por azar, se han transformado radicalmente con respecto a la ortodoxia plástica aún bien reciente. En la primera manifestación es mucha la carga fetichista, mientras que en el arte escultórico actual, modalidades efímeras y antiobjetuales inclusive, actúa con mayor potencia de lo que parece la *magia presencial*, realizándose auténticos conjuros transcendentes, hasta sin proponérselo el artista de forma consciente.

Entre el ancestral, pero vigente, culto ante los ídolos escultóricos (*sombras* de los inmortales), y la investigación plástica vanguardista en el ámbito matérico y espacial, nos encontramos con que la sociedad sigue fabricando *sombras* de mortales para inmortalizarles, y que

los ungidos. Recordaría al *Dios de los Brujos* evocado magistralmente por Margaret Murray, **la deidad más antigua de la que tenemos constancia, un espíritu paleolítico astado cuyo culto se difundió a través del Neolítico y, rápidamente, por el mundo antiguo, atravesó la Edad Media, el Renacimiento, y aún subsiste en la actualidad a través de prácticas religiosas muy variadas, especialmente en los antiguos ritos acoplados con las festividades cristianas, aquéllos que sobreviven camuflados bajo la capa de la nueva religión dominante.**<sup>329</sup>

También recordaría nuestro conjurador de *sombras* las primeras representaciones del dios Yavhé judaico con cuernos en su frente, o las múltiples representaciones del Moisés judío/egipcio con cuernos, especialmente la magnífica escultura que le dedicara el gran Miguel Ángel. Sus astas simbolizan que se trata de uno de los personajes “resplandecientes” de la antigüedad, representados a menudo con cuernos, símbolo de iluminación, de conexión con la divinidad.<sup>330</sup>

329 Murray, Margaret A., *El Dios de los Brujos*, trad. de Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, Edición conmemorativa del 70 Aniversario, 2ª edición, México, 2006. La primera edición del FCE se remonta a 1986, siendo la primera edición original de 1931 (Londres). Margaret A. Murray, nacida en Calcuta en 1863 y fallecida cien años más tarde fue, indudablemente, una de las mujeres más notables de su generación; antropóloga, arqueóloga y afamada egiptóloga, además de sufragista combativa. En la segunda década del siglo xx comenzó a elaborar sus teorías sobre el origen y el desarrollo de la demonización de las antiguas creencias paganas, proceso que se criminalizó con las cacerías de brujas. Inició sus investigaciones en documentos de su época, que le llevaron a los expedientes medievales y renacentistas, incluidos los del proceso de Juana de Arco y el de su compañero de batallas, Gilles de Rais, así como otros muchos sumarios de Europa. El primer resultado de su exploración fue el libro *Witchcraft: The Witch Cult in Western Europe*, que conmocionó a su sociedad, ignorante de las raíces de sus creencias y prácticas religiosas, así como del cruel feminicidio europeo.

330 Con respecto al caso concreto de los cuernos de Moisés, el referente se encuentra en el capítulo 34 del Éxodo bíblico que narra las vicisitudes de los israelitas al Monte Sinaí:

29 Y aconteció, que descendiendo Moisés del monte Sinaí con las dos tablas del testimonio en su mano, mientras descendía del monte, no sabía él que la tez de su rostro resplandecía, después que hubo con Él [Yavhé] hablado. 30Y miró Aarón y todos los hijos de Israel á Moisés, y he aquí la tez de su rostro era resplandeciente; y tuvieron miedo de llegarse á él. 31Y llamolos Moisés; y Aarón y todos los príncipes de la congregación volvieron á él, y Moisés les habló. 32Y después se llegaron todos los hijos de Israel, á los cuales mandó todas las cosas que Jehová le había dicho en el monte de Sinaí.

Esta es la primera alusión al rostro resplandeciente de Moisés tras hablar con su dios. El texto implica que parte de la gloria del dios se ha transferido a Moisés, y que la gloria de Yavhé ahora se puede apreciar en el rostro de aquél.

Richard Niell Donovan apunta, entre sus *Recursos para predicar*, que este resplandor en el rostro de Moisés obedece a varios propósitos:

Para empezar, deja claro para la gente de Israel que Moisés ha estado en presencia de Yavhé. Segundo, anuncia al pueblo de Israel que Yavhé ha escogido a Moisés como su agente, el que ha de transmitir la palabra de Yavhé al pueblo israelí. Yavhé le ha dado a Moisés los mandamientos, y ahora Moisés está preparado para revelarle a la gente lo que ha recibido. Tercero, el rostro resplandeciente de Moisés funciona como antecedente para la transfiguración de Jesús [...]. (Puede seguirse el discurso de Niell Donovan en <http://www.lectionary.org/EXEG-Spanish/OT/SOT02-Exod/Exodo.34.29-35.htm> (visto el 16-5-2013). La traducción es de Ángeles Aller).

El autor añade una consideración interesante:

Debemos anotar que existen algunas dudas acerca del significado del verbo que aquí se traduce como “resplandecía.” Es un verbo poco común, derivado de un sustantivo hebreo que significa “tenía cuernos”, por eso la Vulgata lo tradujo como “tenía cuernos” en vez de “resplandecía.” Esto explica por qué, en el arte medieval, el rostro de Moisés aparece con cuernos. Sin embargo, en el Septuagésimo (el LXX – la traducción griega de las Escrituras Hebreas) se usa la palabra griega para “resplandecía,” y el relato de Pablo acerca de este incidente dice que “los hijos de Israel no pudiesen poner los ojos en la faz de Moisés á causa de la gloria de su rostro” (2 Corintios 3:7). Esto concuerda con la traducción “resplandecía.” “Resplandecía” también tiene más sentido en este contexto que “tenía cuernos.” Hoy, la mayor parte de eruditos está de acuerdo con que “resplandecía” es la mejor traducción (Donovan, R. N., ibídem).

Sea como fuere, lo cierto es que desde tiempo inmemorial los cuernos adornan las frentes de los personajes, humanos enteramente, o avatares, que sirven de intermediarios con los dioses. Con respecto al versículo 30 de este capítulo del Éxodo, Niell Donovan comenta que no es difícil entender por qué la gente temía acercarse a Moisés y su rostro resplandeciente.

Antes, Yavhé le había dicho a Moisés que avisara a la gente para que no subiera el Monte de Sinaí, ni que lo tocara, porque cualquiera que lo hiciese moriría (19:12).Entonces la gente oyó truenos y vio relámpagos y humo en el monte, que mostraban la gloria de Yavhé, y tuvieron miedo. Y “temblaron, y pusieron de lejos, y dijeron á Moisés: Habla tú con nosotros, que nosotros oiremos; mas no hable Dios con nosotros, porque no muramos” (20:18-19).

Los israelitas entienden que la gloria de Yavhé transmite gran poder y que seguramente morirán si se acercan demasiado a ella. También parecen entender que el rostro resplandeciente de Moisés está reflejando parte de la gloria de Dios. No es ninguna sorpresa que teman acercarse a Moisés con su rostro resplandeciente. Piensan que Yavhé causará su muerte si lo hacen (Donovan, R. N., ibídem).

éstas constituyen, desde la llamada figuración, un puente entre la estatuaria de culto y la escultura contemporánea.

**Las venus esteatopígeas se convirtieron en diosas madres propiciadoras de la germinación biológica del ser humano, como del campo, estatuas veneradas en la antigüedad (Isis, Demeter, Ceres, Cibeles, etc.), vírgenes fecundadas milagrosamente, cambiándolas nombre y vestimenta, así como los monumentos megalíticos “irradiaron” desde el interior de las esculturas de Alberto, y lo han seguido haciendo en las de Oteiza, Chillida y tantos otros escultores. Y entre este prevalecer y resurgir de la magia presencial, aún se sigue duplicando a las personas, fabricando sus sombras, conjurando su presencia en bustos, relieves, estatuas exentas de los importantes de nuestro tiempo, líderes, sabios, etc. y, por supuesto, quienes pagan el conjuro (clientes) o son elegidos por un escultor como modelos.**

De cualquier manera, incluso cuando no motive la acción del brujo-escultor más que el deseo de realizar una obra expresiva plásticamente, la elaboración de una *sombra humana* escultórica conlleva para el retratado una experiencia *presencial* de primer orden, y para el resto un gesto de perpetuación de aquél.

El ciudadano medio está más que acostumbrado a que le retraten en una fotografía, pero sigue viviendo en clave de encuentro mágico la contemplación de un busto de su persona, cuando accede a la minoría de humanos que la sociedad elige para conservar su *sombra*, en material perdurable, mediante *magia presencial escultórica*.

En la figura 82 presentamos, en *presencia registrada fotográfica*, la comparecencia del sujeto y su *sombra escultórica*.

Se trata de un entrañable habitante de la Villa de Ayllón, “el tamboritero” Fortunato, a quien el autor de esta tesis, durante el período de su formación académica en Bellas Artes, hiciera el busto con el que aparece en la imagen. Si traemos aquí, desde la experiencia personal, esta duplicación mágica, es porque ilustra bien, al caso, lo expuesto anteriormente acerca de la conexión entre la escultura y la magia de vida y de muerte.

Al poco de tiempo de haberse colocado el busto en el bar familiar de la Plaza Mayor de la localidad, fue retirado del mismo, dado que los



82. 'Presencia transferida. Fortunato y 'Fortunato'. (Poliéster y fibra de vidrio. Ayllón, Segovia.



Si tenemos en cuenta que Moisés era Hijo de Amnran (Amón Ra?), ello significa que el nombre que eliminó Moisés al salir de Egipto fue el de Amón. Según esto el nombre completo de Moisés sería Amonmses. Como explicación de las astas de Moisés, podría valer el hecho de que Amón fue representado como un hombre de piel rojiza o azul, o en forma de animal con cabeza de carnero. La estatua de este dios, por tanto, cornudo,<sup>331</sup> del que ya hemos dicho que su culto principal se centró en Tebas, era trasladada en la *naos* de una barca en un itinerario procesional por los templos de Luxor y Karnak, de forma extremadamente reservada, levantando distintas barreras entre el pueblo creyente y la divinidad; contrariamente a como se hiciera con los cultos solares de Ra o Atón. Incluso en las salidas de las estatuas del dios, en la barca procesional, su imagen no era nunca exhibida a los profanos, sino que se encontraba oculta por cortinados. El dios carnero iba en la *sombra* durante la procesión. Una vez devuelto al templo de partida, su imagen era adorada en el interior sólo por los iniciados, con una escala de sacerdotes con distintos grados y en base a una jerarquía rígidamente establecida. Por ello los chamanes, sacerdotes y profetas posteriores se colocaron tocados con cuernos sobre sus cabezas. Una cabeza que emitía luminosos cuernos-rayos se convertía en un sol, y un signo claro de la divinización de muchos reyes fue su empleo de puntiagudas coronas de oro, el metal solar.

**Descendientes de aquéllos chamanes-artistas, los escultores fueron transmitiéndose a lo largo de los siglos la poderosa magia con la que las piedras y demás materiales cobran vida, las fórmulas para impregnarlos de luz y para conjurar sus sombras. Sacralizaron las estatuas de sus dioses, que fueron cambiando su aspecto a lo largo de la historia, pero cristalizando siempre su *presencia* en los materiales más preciados de cada época.** Con el tiempo, cobraron autonomía y sus esculturas seguirían siendo objetos de culto, pero no sólo religioso, y se fueron perdiendo casi todos los ritos en torno a las mismas salvo, como puede comprobarse, de las piezas destinadas a las divinidades. Sí seguirían constituyendo las incorporaciones de esculturas, en el paisaje natural o urbano, acontecimientos que se celebrarían con ritos de inauguración, en los que personajes destacados de la política acompañarían a los artistas, así como sus allegados y aquéllos designados por el protocolo oficial. Los santuarios se “esculturizarían”, especialmente los públicos y, de forma notable, los museos dedicados a albergar las obras de arte como cavernas donde entra más *luz*, pero no más sublimada que en las ancestrales cavernas. Habría que esperar miles de años para que los escultores volvieran a recuperar el espacio perdido, a recordar que su magia no ha de restringirse a lo mático, ni a la imitación de formas naturales explícitas.

Fue en 1907 cuando Constantin Brancusi rechazó un empleo en el taller de Auguste Rodin, pronunciando su célebre frase “*nada crece a la sombra de los grandes árboles*”, e inició un camino solitario que le llevaría a sentar las bases de la escultura abstracta; aunque es justo reconocerle a Rodin la primera victoria en esa revolución.<sup>332</sup> Brancusi, al cabo, seguía haciendo escultura objetual, fabricaba piezas con formas concretas. “El buen salvaje”, que así le llamaban, se afanaba por resolver el problema de la escultura de principios de siglo XX: indagaba cómo “*singularizar un objeto respecto del entorno para que sea efectivamente arte*”, compartiendo una aventura épica con grandes pintores:

*Destruídos los principios espirituales donde proliferó la historia del arte occidental desde el Románico, Brancussi, Mondrian, Paul Klee, inician la dramática búsqueda de*

331 En cualquiera de las dos representaciones, Amón lleva sobre su cabeza un tocado compuesto por dos plumas (asociación con el aire), divididas en secciones, y un disco solar en la base (Amón-Ra). Podía portar el cetro *uas* y el *anj*.

332 El proceso modernizador de la escultura se desarrolló a partir de Rodin, conforme aquel se deshizo de la estatua, renegando del pedestal para convertirse en algo excéntrico a cualquier antropocentrismo, figura, proporción o espacio. Acciones como la de modelar múltiples manos de su ‘Balzac’, para terminar arrancándoselas y convertir aquella escultura, ya sin lo anecdótico o caligráfico, en algo parecido a un menhir, no fueron pasos hacia atrás, sino saltos hacia delante en otro final de siglo en el que Baudelaire había titulado uno de sus más mordaces capítulos del Salón de 1846 “*¿Por qué la escultura es aburrida?*”.

familiares, especialmente la hija del retratado, tenían la sensación, al contemplarlo, de que el padre, Fortunato, estaba ya muerto.<sup>169</sup>

La explicación de que se apartara esta *sombra* de la *luz*, arrinconándola donde no pudiera ser vista, es simple desde nuestro discurso, teniendo en cuenta que la sencillez y llaneza de los personajes de la familia no pasaba por entender que tuvieran derecho a ser inmortalizados en vida. Si este tipo de esculturas “*sólo se las hacen a los muertos, o a la gente muy importante*”, las personas que no se sienten muy importantes, desde luego tampoco quieren sentirse muertas. **No se entiende bien la mutua comparecencia, la coincidencia en el tiempo y en el espacio del sujeto y su *sombra mágica*, pues al ser ésta una conjuración mática de la *presencia* del primero, éste se convierte en fantasma, espectro invocado, cuando aparece junto a ella.**

Si a la sociedad le llevó siglos plasmar la individualidad en la estatuaria, ligada desde el principio a lo trascendente, no podemos pedirle a personas no instruidas que sustituyan con vanidad que no tienen la falta de asidero artístico. Pero también sería injusto zanjar la cuestión con la exclusiva tacha de superstición en el entorno de esta familia que, como a millones de familias semejantes, no acusamos de supersticiosas si van a misa los domingos, o si salen en procesión detrás de esculturas emblemáticas o imágenes religiosas; más bien al contrario: el que asocien la *sombra escultórica* de uno de los suyos con su muerte, lejos de hacerles incurrir en el arte por el arte y convertir la copia de un modelo en un mero ejercicio técnico, estético, decorativo o lúdico, supone que a través de la intuición se sigue haciendo valer el plano mático, profundo, de la alquimia que amalgama lo visible y lo invisible del ser humano.

La reacción de la familia de Fortunato ante su busto, no es tanto anecdótica como significativa, pues atiende al sentimiento mayoritario hacia la *magia presencial-escultórica*; y no ya en el entorno rural sino en cualquier ámbito urbano acostumbrado a los homenajes y dedicatorias de monumentos. Obsérvese, por poner un ejemplo en el medio urbano, el gesto emocionado de Manuel Ruiz de Lopera, benefactor de un club de fútbol sevillano, tras descubrir su *sombra*

169 El busto de Fortunato lo modelé a petición suya, durante el disfrute de una Beca de Bellas Artes que obtuve para pasar un verano en Ayllón, creando y exponiendo con otros compañeros en esta localidad. La última vez que visité esta villa, acompañando a Fortunato por unos aparejos, me encontré con el busto, apartado de la vista pública, “curándose” entre los chorizos y jamones de un oscuro desván. El retratado me contó que su hija no podía contener las lágrimas al ver la escultura, y que sólo tras su muerte habría de salir su *sombra mágica* a la *luz*, bien del bar o casa familiar, bien del Museo de Bellas Artes de Ayllón, en el que ya figuraban, sin problema, dibujos que realicé de personajes de esta villa y de compañeros de la beca que disfruté en ella.

Preguntando a Fortunato si un retrato pictórico hubiese causado el mismo efecto, su negativa al respecto me dejó patente la diferencia ontológica y cultural entre la escultura y los demás medios expresivos. Esta diferencia, fácil de detectar sobre experiencias de este tipo, pero difícil de explicar y matizar en términos científicos, había supuesto que la *sombra* del cabeza de familia, el jefe del clan familiar, hubiera pasado del sitio tenido por más privilegiado en el bar (encima de la televisión!) al más apartado, entre trastos viejos y, eso sí, suculentos productos de matanza.

una nueva espiritualidad donde pueda echar sus raíces la sombra errante del hombre moderno.<sup>333</sup>

Con el tiempo, los escultores entendieron que la materia era el medio para la significación espacial e, incluso, algunos, recuperarían la acción frente a la misma, desarrollarían ritos escultóricos, bien con sus piezas o tomando como soporte el espacio mismo, compondrían en él las, primero, llamadas “instalaciones escultóricas” y, posteriormente, sólo “instalaciones”. Surgirían chamanes como Duchamp o Boys desde la plástica, y también magos-poetas como Brossa desde la lírica, consagrando objetos con su sólo pensamiento, sin necesitar transformarlos, pues éstos no serían ya sino soportes sencillos para sus ideas complejas. Los artistas recuperarían la magia umbrático-presencial paleolítica, volverían su mirada ourobóurica recuperando su pasado, aunque creyeran haberlo conseguido despegándose de aquél en una lenta evolución desde la superstición hasta la intelectualización, hasta que el descubrimiento de la profundidad del arte paleolítico les brindara tanta humildad como dignidad a grandes escultores como Alberto Sánchez, Jorge Oteiza o Eduardo Chillida. Nuestro escultor de sombras podría ahora entender el devenir del arte desde la manipulación de cosas o la elaboración de objetos, hasta la significación del espacio y la consagración del vacío. Sabría ya que son todas acciones escultóricas, y no necesariamente excluyentes las unas de las otras. Analizaría cuantas ideas pudiera sobre la desmaterialización contemporánea del arte (a sabiendas de que éste ya formuló desde lo inmaterial en la prehistoria), a través de artículos como el de Javier Maderuelo titulado “La sombra del arte”:

*El arte clásico pretendía la permanencia en el tiempo, por eso se servía de materiales, como el mármol, el bronce o el oro, que se llamaban ‘nobles’ porque aseguraban la inmortalidad de las obras. Una manera de enunciar la condición anticlásica en el arte de la posmodernidad ha sido utilizar materiales impermanentes (sic) o construcciones efímeras. La idea de crear un arte desmaterializado trajo como consecuencia la aparición de nuevos géneros artísticos, alejados de la pintura y la escultura que aún mantenían un aura clasicista, surgiendo, entre otras, la “instalación”, una práctica artística que pone el acento en la acción creadora y en el medio espacial, desenfocando la atención sobre los objetos. Al plantearse este tipo de obras, los artistas están valorando más los procesos que el resultado final de la obra.*<sup>334</sup>

Contraviniendo en parte a Maderuelo, para nuestro experto en sombras la instalación escultórica no sería un nuevo género artístico frente a la pintura y a la escultura, sino una evolución de fin de milenio de la segunda, mientras la primera, tras agonizar en cuadros grises y negros, se desvanecía en cuadros monocromos de intenso negro o, simplemente, se repetía.

El hecho de que, primeramente, se llamaran “instalaciones escultóricas” estas manifestaciones espaciales, antes de conocerse sólo por el primer término, y que fueran escultores, principalmente, quienes lo pusieran en valor, valdría para enunciar esta interpretación.

Sea como fuere, las siguientes palabras de Maderuelo en el mismo artículo, sobre la exposición on&on en la Casa Encendida de Madrid en 2010, le devolverían al discurso umbrátil:

[...] En el fondo, las obras que se presentan son apostillas sobre la naturaleza de lo artístico o, si se quiere, sobre la sombra que produce el arte en la vida cotidiana.

En lo más profundo, esta exposición trata sobre la inmaterialidad de una sombra que permite mostrar la silueta del cuerpo artístico. Como toda sombra, los contornos de ese cuerpo aparecen deformados, pero no por ello dejan de tener interés.<sup>335</sup>

Este discurso que Maderuelo aplicaba aquí a la plana mayor de la escultura contemporánea española, lo había ido consolidando desde antes del salto de milenio frente a escultores como Evaristo Bellotti una vez le sorprendiera que, a pesar de que “La esperanza puesta en la escultura hace tres o cuatro lustros parece haberse desinflado como un globo

333 Así presentaba la gesta Quiñonero, Juan Pedro, ABC de las Artes pág. 33, 21-8-1996.

334 Maderuelo, Javier, “La sombra del arte”, El País, Babelia, 3-12-2010.

335 Maderuelo, Javier, ibídem.

escultórica y abrazarse a la bandera que la tapaba, mientras escuchaba los sonos del himno andaluz en septiembre de 1994. El periodista Juan Méndez daba cuenta del homenaje, y resumía este momento culmen en los siguientes términos:

*Visiblemente emocionado, Manuel Ruiz de Lopera y Ávalo, que así se llama el dueño del Betis, se dirigió a la enfervorecida afición que no paró de corear su nombre: “lo que habéis hecho conmigo es increíble”, —“¡ite lo mereces, hijoo!, le replicó una voz femenina desde la grada—. “Me habéis dejado hipotecado para toda mi vida y no sé cómo voy a poder pagaros esta deuda, porque no soy perfecto”, agregó Lopera—. La misma voz desde el público apostillaba: “¡Pero no tienes desperdicio, hijoo!”. Ruiz de Lopera, con voz entrecortada, concluyó: “Creía que el busto se me iba a caer encima. Con esta afición sólo me queda morirme, porque estas cosas sólo se las hacen a los muertos”.*<sup>170</sup>

De igual manera, en el ámbito urbano no solamente advertimos estas reacciones en sectores populares, como los ligados al deporte, pues también las clases más cultas se sobrecogen ante sus efigies realizadas en materiales perdurables y, a menudo, en tamaños ostensibles para proclamar la relevancia social de cada personaje.

Podemos encontrarnos con bustos como el instalado en el centro de Oviedo, del que fuera en vida jefe de la Casa Real española y Conde de Latores, Sabino Fernández Campo, que ante su sombra escultórica, de trescientos kilos de peso y casi dos metros de altura, expresaba públicamente sus impresiones, sumando el sobrecogimiento a su satisfacción y orgullo: “me gusta, me asusta, me enorgullece y me honra”.<sup>171</sup>

**En la escultura de finales del siglo xx y principios del xxi coexisten dos funciones aparentemente distanciadas. Por una parte mantiene su potestad para la conjuración presencial, con la que augura la perpetuación de ideas, acontecimientos o personalidades, tanto a nivel individual como tribal, por la ya analizada formulación presencial-escultórica; mientras que por otra coadyuva, junto al resto de las artes plásticas, en el discurso estético actual, valiéndose ahora de cualquier material natural o industrial, ya sea especializado como de desecho, cuando no integra objetos que los artistas presentan, descontextualizados, como materia prima escultórica.** Entre ambas funciones se

170 Méndez, Juan, “Ruiz de Lopera balompié”, El País (Deportes), 18 de septiembre de 1994, pág. 41.

171 Giraldo, Yolanda, “Un homenaje en bronce”, La nueva España (Inauguraciones), 24 de octubre de 1997. Puede verse en este artículo una fotografía del escultor Víctor Ochoa, en su estudio, junto al busto por él realizado, en la que se aprecia el tamaño de esta obra, considerablemente menor, por otra parte, que la que el mismo artista realizara para el monumento póstumo a D. Juan de Borbón, padre del Rey D. Juan Carlos I; un busto de ciclópea magnitud que evidencia, en el Parque de las Naciones de Madrid, hasta qué punto el tamaño potencia la conjuración presencial. Pero a este factor ya le dedicaremos capítulo aparte, en el que observaremos idéntico efecto en la expresión escultórica que en la intercepción lumínica, pues en ambas la expansión de la sombra confiere esbeltez y enaltece a los sujetos que las proyectan.



pinchado. Al final sólo era aire. Sin embargo, los escultores sobreviven y siguen produciendo, aunque ahora su trabajo no es fácil". El crítico daba ya por "diluidas las fronteras de lo escultórico en ciertas manifestaciones de dudosa clasificación" cuando ya se habían perdido las "cualidades de materialidad y presencia física". Aunque decía que uno de los caminos por los que podían optar los escultores era mirar atrás, y que eso es lo que parecía haber hecho Belloti "recuperando las formas, los modelos y los temas iconográficos con los que hace 15 años se presentó al público", no dejaba de detectar, declarándolo en el mismo artículo, un cambio radical:

[...] ahora, al contemplar estas nuevas piezas no debe el espectador quedarse en la mera comprobación de la similitud de las apariencias porque el tiempo no ha pasado en vano. El Flavio, el Hércules o los fragmentos tallados en mármol blanco que emergen de la escayola ya no son un fin en sí mismos, sino un medio para trabajar con otro material 'desmaterializado': con la luz. La Luz es la protagonista de este drama de la escultura posmoderna que se representa en la obra de Evaristo Belloti. Esa luz que modela las formas, que da vida a los cuerpos. Las siluetas de las figuras, la opacidad de los cuerpos sólidos y el trasluz de las finas láminas de mármol han sido ubicados antes nosotros para hacer evidente ese fluido inmaterial que es la luz. Para conseguir esta puesta en escena, el escultor ha modelado figuras y cuerpos, y ha construido edificios, templos y paisajes que funcionan como auténticas escenografías en las que la luz se oculta, riela, atraviesa o produce sombras, esas sombras que delatan la presencia de lo sólido y verifican la existencia de los cuerpos. Por eso fue la luz el origen del universo y la metáfora del conocimiento, porque hizo visible la materia, como lo hace la escultura.<sup>336</sup>

Esas "sombras que delatan la presencia de lo sólido y verifican la existencia de los cuerpos", las mismas que nos dicen que existimos desde la prehistoria, en la que ya supieron rebelarse con su papel de sirvientes de la luz para explorar infinitos de pensamiento simbólico, son las que en el salto de milenio capitalizarían la actividad escultórica, recordarían que toda la materia es sombra de luminosa energía en un universo de permanente intercambio entre ambas y, frente a los intentos de recuperación de lo absoluto, con los peligros que hubiera conllevado, sumieron a la Humanidad en relativismos que le dan vértigo, pero que le permiten avanzar en la recuperación de la unidad perdida.

Maderuelo estaba en la pista clave, había detectado la esencia del cambio en el arte de finales del siglo xx a principios del xxi, más radical que el que, ismos mediante, se diera en el paso del xix al xx y que, constituyendo ahora también un salto de milenio, transformaría la sociedad desde sus bases de conocimiento y aprehensión del mundo, desde los mismos conceptos de realidad, de presencia y de permanencia. No sólo lo había constatado en el campo escultórico, el mismo año que hacía la reseña crítica de la obra de Belloti; se había manifestado meses antes en términos igualmente aclaratorios de las fotografías que Asunción Goikoetxea presentó en la galería madrileña Carmen de la Guerra:

El sol origina la vida e ilumina las formas, su luz impresiona las placas fotográficas y vela los colores. Velar y revelar, ésta es la acción que realiza Asunción Goikoetxea (Pamplona, 1962), quien colocando velos sobre superficies previamente emulsionadas hace revelar la incidencia que la luz provoca en ellas. Se puede decir que pinta con luz aplicando el color directamente sobre el cuadro, aunque lo haga sin el intermedio de la materia viscosa del pigmento. La luz graba en la sustancia química el efecto de su paso. Así consigue Goikoetxea unas gradaciones de matices que se revelan como formas deliquescentes, con sombras amorfas de cuerpos que ya no están. Son las sombras de la luz.<sup>337</sup>

En el cambio del primer al segundo milenio de nuestra Historia, el arte de la permanencia se iba sustituyendo por el arte de la presencia y se dirigía, en un rápido proceso de desmaterialización, hacia la formulación de la presencia por ausencia, al vacío en el que

336 Maderuelo, Javier, "Luz que da vida a los cuerpos", El País, Babelia pág. 22, 11-10-1997.

337 Maderuelo, Javier, "Las sombras tamizadas por la luz", El País, Babelia pág. 22, 15-3-1997.

perfila todo el marco de actuación de los escultores, circunscrito socialmente al universo plástico, como si la realización de las efigies de artistas como Víctor Ochoa, José Luis Hernández o Santiago de Santiago, atendiera al mismo planteamiento antropológico-estético que las instalaciones de Tony Crag, Susana Solano, Miquel Navarro, Nauman, etc.

Ciertamente, la primera función atiende al hecho conmemorativo de la estatuaría que preside la dinámica escultórica hasta el S. xix, y la segunda se encuadra entre las distintas vanguardias plásticas contemporáneas, siendo de todas ellas la más sorpresiva y minoritaria, por la renovación conceptual y formal ya esbozada.

Pero si bien en una parece primar la conjuración matérica, y en la otra la comunicación social a través de la forma, o la mera expresividad estética, lo cierto es que el sentido último de ambas, **la esencialidad antropológica de la actividad escultórica se encuentra, como ya hemos apuntado, en la lucha por la supervivencia metafísica.**

**Abarcan por tanto un largo camino, un intrincado trayecto desde los ritos de magia presencial primitiva, hasta las más audaces manifestaciones escultóricas actuales.**

En el punto de partida aparecen *sombras* naturalistas como las imágenes de animales descubiertos ("adivinados") y luego evidenciados mediante la pigmentación de rocas salientes zoomorfas en la cueva de Altamira, o las figuras de animales tallados en sus propias astas o huesos, siendo su misma materia orgánica el soporte de su invocación espiritual.<sup>172</sup>

En el *omega* del trayecto contemplamos, frente a las rocas o huesos ritualizados antaño en las cavernas-santuario paleolíticas, objetos industriales como el botellero, la rueda de bicicleta, o el urinario de M. Duchamp, consagrados en las cavernas-museos de nuestra era.

Una panorámica formal, estilística, de este recorrido, induce a pensar, como de hecho sucede a menudo, que los procesos de simbolización humana avanzan desde lo superficial hasta lo profundo; que nos hemos remontado desde la supersticiosa copia de la naturaleza hasta la elevada expresión de ideas complejas, por medio de depuradas y sofisticadas abstracciones.

Nada más lejos de la realidad, pues ya hemos comentado que en la prehistoria se combinan elementos figurativos y abstractos, en función de la naturaleza de los ritos que articulan; ocurriendo igualmente en la actualidad que se alternan en exposiciones, decoración arquitectónica, conmemoraciones, etc.

Nuestro recorrido desde el "arte de la magia" hasta la "magia del arte" no puede, por tanto, eludir una consideración previa; y ésta es que, si aplicar el término "magia" a las manifestaciones escultóricas actuales, acarrea análogos errores que los derivados de definir en su día la *magia presencial* primitiva como "arte", también es cierto que la magia primitiva abarca un complejísimo espectro de actuación humana sobre la naturaleza externa e interna del hombre, y que el arte

172 Sin salirnos de Santander (Cantabria), privilegiada con el santuario de Altamira, podemos encontrar ejemplos de relieves ritualizados de animales en los bastones de mando hallados en cuevas como la de El Castillo o la del Pendo.

comenzaron a bucear, desde la escultura de la *permanencia*, grandes escultores como Julio González o Pablo Gargallo. El primero, ya anunció que “en la escultura tradicional, una pierna está formada por un solo bloque, pero en la escultura que utiliza el espacio como material, esta misma pierna puede considerarse vaciada, dibujada por un trazo, formando igualmente el todo en un solo bloque. En la escultura tradicional se tiene horror a los huecos o vacíos. La nueva forma de escultura los utilizará al máximo, habiéndose convertido en materiales indispensables”.<sup>338</sup>

Una vez más, las consideraciones de Javier Maderuelo le servirían al ya escultor de sombras para analizar mejor dicho proceso, desde mediados de los ochenta:

*Ciertamente, la expansión del campo de la escultura ha supuesto una de las posibilidades más enriquecedoras de la experimentación artística durante el siglo xx y no parece que haya agotado estas posibilidades en los ya casi diez años transcurridos del nuevo siglo. Al superar el escultor la idea de trabajar con una masa sólida y opaca que ocupa un lugar concreto en el espacio se abren todo tipo de posibilidades, como negar la forma definida por los contornos, renunciando al acto tópico de la formalización y aceptando la aleatoriedad y la incertidumbre; desde abarcar la cuarta dimensión, incorporando el tiempo y el movimiento, hasta recurrir a la inmaterialidad y virtualidad, prescindiendo de las cualidades propias de la masa y del carácter objetual.*

*Sin embargo, todos los experimentos ensayados y los hallazgos conseguidos no han invalidado los caminos que podríamos llamar más tradicionales ni, tampoco, aquellos que son claramente herederos de las vanguardias. En consecuencia, quienes sigan pretendiendo encasillar la actividad artística en estilos, corrientes o tendencias se encontrarán con una dificultad insuperable ya que el panorama que ofrece hoy el arte es heterogéneo, disperso e irreductible.*<sup>339</sup>

Maderuelo escribía estas consideraciones a tenor de la presentación de la exposición “El reino del silencio. Escultura española actual, entre el objeto y su ausencia, 2000-2010”, comisariada por Francisco Calvo Serraller, en la que catorce artistas españoles, de distintas generaciones, exhibían obras del recién estrenado siglo xxi en el Museo Esteban Vicente de Segovia.

Tras repasar las propuestas de aquellos artistas, cerraba el texto con una conclusión reveladora:

*Con independencia del valor intrínseco que posee cada una de estas obras, la exposición insinúa el potencial que anima este tipo de prácticas artísticas así como la capacidad que aún posee lo que llamamos escultura para generar nuevas investigaciones en campos tan diferentes como la fenomenología del espacio, la poética de lo virtual, la presencia de la materialidad o las metáforas construidas con objetos. Todas estas posibilidades no sólo configuran un campo expandido sino un auténtico reino en el que, calladamente, con constante perseverancia, se van haciendo nuevas aportaciones. Tal vez el título de la exposición: ‘El reino del silencio’ quiera hacer referencia a la serenidad con la que en España se está realizando esa labor.*<sup>340</sup>

Ante tan proverbiales palabras, en silencio, pero con intensidad, el que fuera aprendiz de brujo umbrátil y luego se licenciara en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, por la especialidad de Escultura, apuraría tanta libertad como el medio escultórico le abría, para intercambiar *permanencia* y *presencia*, incluso espacio y tiempo, desplegar su exploración escultórica en el ámbito de lo invisible, de lo intangible, ritualizar acciones como antes había configurado formas, y crecer artísticamente a lo largo de los años hasta que, cuando ya sintiera que podía romper su silencio de escultor, de artista ritual entre la materia y la energía, entre la *sombra* y la *luz*, se decidiera a compartir lo investigado con una tesis doctoral titulada *Análisis de los modos de presencia escultórica*.

Acudiría a Juan Fernando de Laiglesia González de Peredo, artista intelectual, doctor en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid, y catedrático de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo (siendo su decano entre los

<sup>338</sup> Referido en Beltrán, Adolf, “Julio González. El genio en la sombra”, *El País Semanal*, pág. 74, 12-12-1993.

<sup>339</sup> Maderuelo, Javier, “Poética y metáforas de la escultura”, op. cit.

<sup>340</sup> Maderuelo, Javier, ibídem.

actual es algo mucho más complicado de decodificar que la mera indagación plástica en aras de un “más difícil o más epatante cada día”. De cualquier manera, el rastreo que supone este enfoque de la actividad matérico-simbólica humana, tanto si la llamamos *magia presencial* como arte escultórico (y ya hemos renegado antes del concepto de “eslabón perdido”), constituye una gran epanalepsis en la que el término consignado, al principio y al final de la misma es, sin duda, “Humanidad”, la *sombra* o interrogante, en vez del lumínico ‘*Divinidad*’ o equivalentes. Si la historia del arte es la historia de la *sombra*, ésta última es la manifestación de un vacío tan existencial como luminoso, una pregunta desde la oscuridad, en la que sólo la *luz* ansiada por Prometeo (el escultor primigenio), la misma que proyectara *sombras* de esculturas frente a los esclavos en el interior de la caverna de Platón, nos liberaría de las cadenas de simetría, de preguntas sin respuesta, con las que nos inmoviliza nuestra retórica epanaléptica.

**Si desde tiempos remotos la humanidad insiste en la fabricación de sombras con las que articula toda suerte de ritos presenciales, actos sociales, etc. es obvio que dicha actividad atiende a una orientación universal antropológica, por la que la autoafirmación ontológica, y el deseo de inmortalidad, encuentran en la proyección /duplicación icónica, la manera idónea de expresarse.** No obstante, si todo se redujera a un deseo, el sueño prometeico, habríamos de concluir que esta orientación es, si no errónea, al menos estéril para la Humanidad entera. ¿Cómo justificar el esfuerzo empleado en tantos monumentos megalíticos, santuarios, iglesias, museos, etc. y las *sombras* escultóricas, pictóricas, etc. que a su vez albergan?

Resulta demasiado simplista el argumento de que la imitación de la naturaleza, por medio del arte, forma parte del proceso de aprehensión de la misma, y que el arte deja de ser imitativo conforme el hombre profundiza en su comprensión del mundo y de sí mismo, adecuándose a visiones más complejas de índole psicológica, ideológica, expresiva, et., que progresivamente va desarrollando.

Tampoco parece lícito explicarse la evolución del arte desde el ensimismamiento por la belleza natural, y la trayectoria socio-cultural del mismo concepto de belleza, relegando a la historia del arte al papel de cronología de estilos o modas. Ya hemos visto que el arte como creación o producción de objetos bellos que constituye, más bien, la artesanía, es permanente en nuestra especie y siempre paralela al arte en el que se dirimen las cuestiones existenciales, tan antiguo o más que el primero. Fue coincidiendo, precisamente, con el descubrimiento de los yacimientos de arte prehistórico, cuando surgieron en el s. xix los movimientos que cristalizarían en una visión nuevamente mediática del arte, cuando se empezó a recuperar el carácter mágico del Arte, como medicina poderosa de transformación social. La búsqueda de la belleza es una constante de la historia no del arte, sino de nuestra especie. No cabe hablar ya de la belleza artística como el “*esplendor de la forma*”, tal y como la definiera Santo Tomás de Aquino, ni elevarla a categoría ética antes que estética, como se desprende del panteísmo místico de Plotino, pues debe entenderse la



años 1990 y 1994), a quien admiraba desde que fuera su profesor de Historia del Arte y Estética en sus años de carrera<sup>341</sup> y que, habiendo ya dirigido tesis como *“Pintura solar”*, de Ignacio Pérez Jofre Santesmases,<sup>342</sup> y otras relacionadas con la escultura en el tránsito milenario, entendía la actividad escultórica como pensar e interpretar el espacio, antes que como la fabricación de objetos, tal y como lo declaró en una entrevista sobre su exposición ‘Lunas enamoradas’:

—Se parece más a una muestra científica que a una exposición artística.

—“Tiene un poco de todo. El Erdel Verlag Telescop está fabricado especialmente para observar manchas solares, y podría ser utilizado por los visitantes. También hay un visor de lunas intercambiables. La serie dedicada a Galileo son unos paneles que representan las seis fases diferentes emocionales de la luna. La que dedico a Kepler, por ejemplo, reproduce un esquema orbital compuesto por imágenes de satélites mandala, y la de Aller cuenta con el retrato de nueve lunas de colores que se corresponden con las musas griegas tradicionales”.

—Parece que le gusta investigar la relación del arte con otras disciplinas.

—“Sí. Ahora estoy muy interesado en la intercambiabilidad de las formas artísticas. Trabajo en una pintura con un trazo que se divide en varias láminas intercambiables. Es algo que me interesa mucho desde hace algún tiempo, pero también es verdad que se trata de un viejo dilema artístico”.

—¿No le parece que estamos asistiendo a un cambio radical de la percepción de una disciplina artística como la escultura? ¿Qué tiene que ver, por ejemplo, una performance actual con el concepto clásico o renacentista de la escultura?

—“En el arte, nos tenemos que quedar con el hoy, por supuesto. El arte contemporáneo está dejando de ser una losa y empieza a ser una sorpresa permanente de la que todos

341 Juan Fernando de Laiglesia y González de Peredo fue, sin duda, mi mejor profesor durante mis años de carrera, habiéndome impartido las asignaturas de Historia del Arte y de Estética, así como dirigido mi trabajo de investigación para la obtención de mi Licenciatura en Bellas Artes, por el que recibí el Premio Extraordinario de Licenciatura. A su ejemplo, confianza y, sobre todo, paciencia, se debe en gran parte la terminación y presentación de esta tesis, por lo que mi elevada gratitud hacia él debe dejar aquí constancia.

En la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, donde fuera su alumno, ejerzo ahora como profesor asociado, compatibilizándolo con mi cátedra de Dibujo de Enseñanza Secundaria en Toledo, y con la práctica artística. En esta facultad he impartido, hasta la fecha, las asignaturas de Diseño y nuevas tecnologías; Diseño Escenográfico; Configuración del personaje y diseño de vestuario escénico; Proyectos; Idea, concepto y proceso en la creación artística; Medios Audiovisuales; Maquetas y prototipos; Performance, espacio y personaje (Todas del Departamento de Dibujo 2, de Diseño y Artes de la Imagen); así como Técnicas y procedimientos escultóricos, y Creación y materiales (ambas del Departamento de Escultura).

Esta tesis se registró a través del entonces Departamento de Historia del Arte del citado centro que, actualmente, es Sección Departamental de Historia del Arte, dependiente de la Facultad de Historia de la UCM, con la intención de aunar la teoría y la práctica, los conceptos y las experiencias, en una investigación escultórica que, con el paso de los años, ha hermanado materia y energía, espacio y tiempo, en mi producción artística, en la que se intercambian desde el enclavado de tótems en diversos países relacionados con el exterior y lo invisible, hasta el desarrollo de acciones como pensamientos escultóricos expresados en el tiempo tanto como en el espacio.

342 Pintura Solar.

Autor: Pérez Jofre Santesmases, Ignacio.

Año: 1993.

Centro de realización: Universidad: Vigo (Pontevedra). España.

Departamento: Expresión Artística.

Programa de Doctorado: Teoría y Método de la Investigación Artística.

Centro de lectura: Facultad de Bellas Artes.

Director: Laiglesia y González de Peredo, Juan Fernando de.

Tribunal: Rodríguez Sánchez, Jesús; Tolosa Marín, José Luix; Pascual, Carlos; Chavete Rodríguez, José;

Lapeña Martínez, Elena;

Resumen de la tesis:

La tesis *Pintura Solar* toma su título del nombre de una serie desarrollada por un autor, consistente en la proyección y fijado de sombras de objetos reales sobre una superficie de pintura acrílica. Consta de dos partes, una, llamada “Huellas y Sombras” con las que se analizan los referentes artísticos y teóricos del proceso, en torno a los conceptos de “Index” e “Icono”, y otra en la que se exponen los procesos que condujeron al descubrimiento de la “Pintura Solar”, esta, y las series que a partir de ella fueron desarrolladas.

ya en un sentido más complejo, sustituyendo el derogado concepto histórico de “belleza” por el de “expresividad”, que abarca incluso el concepto coloquial de fealdad.

El arte persigue la forma significativa, no la bella en términos estrictos ni absolutos, y tanto podemos deleitarnos contemplando la belleza clásica de las Venus o de los Apolos clásicos, como ante las obesas Venus magdalenenses, los huesudos y desdentados santos de Ribera, o los asimétricos personajes de Picasso.

Tampoco puede aseverarse con rotundidad el carácter estrictamente imitativo del arte primitivo, si se realiza un análisis *presencial* del mismo, pues el arte (la magia) aparece para alterar o contradecir el orden natural. Más allá de imitarlo, desafía sus leyes de casuística, corruptibilidad, etc.

**El arte es, en definitiva, algo artificial, inventado por el ser humano, frente a una naturaleza para la que fabrica sombras que reivindican en la misma un alma universal o motor de transcendencia de la que, a la postre, poder participar.**

**Es precisamente en el diálogo del ser humano con el medio natural, a través del lenguaje artístico, donde podemos descubrir sus más profundas claves antropológicas, su visión de la vida y de la muerte, sus actitudes existenciales.** Por ello el sujeto del arte es, y será, el propio ser humano, aun en las más esquemáticas composiciones geométricas o en aquellas cuyo nivel de abstracción formal lo camuflen a la vista; pues somos algo más que la imagen que nos reflejan los espejos, y proyectamos más *sombras* que las que percibimos a través del sentido de la vista.

El arte, como universo para la exploración de la esencialidad humana, habría de interesar, lógicamente, a pensadores como Manuel Kant, que indagarían en dicho universo para establecer correspondencias entre la estética y la teleología, legándonos obras como *Crítica del Juicio* en la que, en dos partes bien diferenciadas pero complementarias, enfrenta su dieciochesca visión de la estética desligada de la experiencia, con los conceptos y afán de unificación de la experiencia de la teoría y ética teleológicas.

Por su parte, en el prólogo a una edición de esta obra, capital para adentrarse en el análisis de la estética moderna, Manuel García Morente señala a Winckelmann como el revelador del secreto de la plástica, que *“trazó la divina curva que une indisolublemente y separa para siempre naturaleza y arte”*:

*La estética y la crítica anterior a Winckelmann, limitadas a la consideración de la poesía y de la oratoria, no planteaban en su provechosa sinceridad el problema de la relación de la naturaleza y el arte. La escultura sólo podía hacerlo y formular el problema del ideal en el sentido fundamental que tiene para la estética. Porque en la comparación del arte y de la naturaleza, la estatua sola, en su severa reducción a la forma, empuja ya a concebir en ella algo que no es naturaleza, sino espíritu, algo que anima y produce, algo que transforma lo dado y lo eleva a la categoría de belleza. Por el ideal se determina el arte: primero, como una actividad espiritual; segundo, como una actividad original que*

participamos. Y tiene que ser así. Cuando digo que debemos quedarnos con el hoy quiero enfatizar el hecho de que en la actualidad no tenemos la misma percepción que había en la edad antigua o el renacimiento, por ejemplo. En el arte, como en otros aspectos de la vida cotidiana, se trata siempre de ir con los tiempos que tocan vivir, ni más ni menos”.

—Entonces, ¿cuál es el objetivo final de “400 lunas emocionadas”?

—“Los contenidos de las imágenes de la colección aspiran a promover la necesidad de equilibrar la visión tecnológica del universo con una mirada directa, simbólica y transparente como primera intención del ser humano en su propio entorno”.

—Las generaciones actuales han tenido un acercamiento a la escultura contemporánea muy distinta a, por ejemplo, los espectadores de las obras de Fidias, Rodin o Moore. ¿Cuál es el resultado desde el punto de vista de un catedrático de Escultura?

—“La escultura ha dejado de existir como bulto redondo, tal y como dices tú de piezas como las de Rodin o también Moore. Se ha convertido en un objeto signifiicante en el espacio que es necesario interpretar”.

—Por lo tanto ¿Ha cambiado el rol del escultor en la época contemporánea?

—“Por supuesto, y para bien. Hoy en día un escultor es un pensador e interpretador del espacio. Afortunadamente para todos, la escultura es un arte que se empieza a comprender por parte de todos los estamentos sociales porque se trata de, en definitiva, hacer crítica del espacio”.

—¿Se podría decir que asistimos a un momento de transición en lo que a la escultura contemporánea se refiere?

—“Estoy convencido de ello. Es cierto que existe un exceso de artes visuales. La infografía está tomando el espacio de las artes plásticas al uso, que siempre han estado más cerca del gesto y de la forma. Pero, como te decía antes, son los tiempos que corren y ahora se trata de aportar la visión de la actualidad, una labor esencial en el artista contemporáneo”,<sup>343</sup>

La tesis aportaría **el análisis de modos de presencia con los que decodificar los procesos de desmaterialización de la escultura y de materialización del pensamiento escultórico; conjugaría lo tangible y lo intangible para despejar las incógnitas de las ecuaciones espacio/tiempo. Aportaría las claves presenciales del pensamiento mágico, en el que la inexistente pero, paradójicamente, visible sombra resulta ejemplo proverbial.** Frente a ella, como objeto paradigmático de la sociedad humana, elegiría el ladrillo ejerciendo múltiples funciones que abarcarían desde su mera presencia pasiva en un entorno natural hasta su presencia escultórica articulando el pensamiento lógico en la expresión de claves existenciales profundas.

343 Fragmento de la entrevista de Ángel Graña al “escultor y profesor madrileño afincado en Galicia” Juan Fernando de Laiglesia y González de Peredo, para El Faro de Vigo, con motivo de la inauguración de su exposición “400 lunas emocionadas” en el Museo Municipal Ramón María Aller de Lalín, que acogía en 2010 este “homenaje a tres figuras de la astronomía universal como Galileo Galilei, Johannes Kepler y Aller Ulloa”. Juan Fernando de Laiglesia presentaba en la muestra el telescopio Erdel Verlag, construido a imagen y semejanza del que Galileo fabricó en Venecia; un visor de lunas intercambiables; y tres series de paneles dedicadas a los eminentes científicos. Puede seguirse la entrevista completa en la dirección web: <http://www.farodevigo.es/portada-dezatabeiros-montes/2010/03/12/arte-contemporaneo-empieza-sorpresa-permanente/419407.html> (visto el 5-4-2010).

Años más tarde, este escultor y catedrático de escultura coordinó, en clave “cosmológica”, una magnífica experiencia que recogía obras de 23 artistas españoles y portugueses pertenecientes al grupo de investigación Modos de Conocimiento Artístico con sede en su Facultad de Bellas Artes del campus de Pontevedra (Universidad de Vigo), celebrado en el Centro de Memoria de Vila do Conde (Portugal) entre el 30 de noviembre de 2013 y el 26 de enero de 2014:

*Se trata de una gran instalación acumulativa y entrelazada, una suerte de universo, un proceso de construcción y aprendizaje colectivo donde cada creador ha elaborado su propuesta en relación a todas las demás. Una constelación formada a partir de un epicentro generador que ha sido la obra*

*expresa la naturaleza, que trabaja la naturaleza, pero que no es naturaleza.*<sup>173</sup>

Son interesantes aquí estas consideraciones en las que, pese a la concepción derogada de belleza, ya comentada, el autor reconoce en la rebelión ontológica que supone la realización de una estatua, una “actividad espiritual” paralela a la meramente plástica.

**En el análisis presencial de la escultura, el material empleado por el brujo-escultor siempre aparece como un cuerpo donde albergar espiritualidad o, si se prefiere, energía, mientras que en el tránsito del primer al segundo milenio, en la frontera entre el siglo xx y el xxi, conjuró directamente el espacio, éste le recuerda que el ser humano es materia sombría al tiempo que luminosa transparencia.**

La presente investigación comenzó con la aplicación de estos conceptos en el análisis de los nuevos modos de presencia escultórica, en el que el objeto ladrillo ha resultado ejemplo proverbial, dada en el mismo la intrínseca conjunción de la materia natural y la acción transformadora humana. Frente a este elemento material, aparece ahora la sombra como manifestación pura de la presencia, como halo mágico del objeto, su “alma” signifiicante.

173 García Morente, Manuel, “La estética de Kant”, en Kant, Manuel, *Crítica del Juicio*, Madrid, Austral, 1977; traducida del alemán y prologada por este autor (v. pág. 19), que no repara en declarar que su prólogo procede directamente del libro de hermann Cohen, *Kants Begründung der Aesthetik* (Berlín, 1889), con el que están a su vez en deuda todos los estudios posteriores sobre la Estética de Kant, salvo el de un autor francés que, esqrimiendo argumentos contrarios a los de Cohen (que no obstante conoce y cita), realiza un abrumador trabajo, si bien, a juicio de García Morente, adolece de un “psicologismo estrecho” que falsea tanto sus interpretaciones como sus apreciaciones de Kant: Basch, V., *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, París, Alcan, 1897.



Esta tesis, eludiendo los convencionalismos académicos, se presentaría como una unidad cerebral con dos hemisferios complementarios. El pensamiento mágico, la intuición y la experiencia del artista, dictarían, en clave de ensayo, las páginas de la izquierda (hemisferio derecho) mientras el pensamiento lógico, la experiencia docente y la exigencia académica, estructurarían las de la derecha (hemisferio izquierdo) con el rigor científico de cualquier trabajo de investigación reglada. En las páginas de la izquierda se establecería un recorrido sugerente por las claves *presenciales* del pensamiento simbólico, a partir del concepto de la *sombra*; en las de la derecha, se utilizaría un lenguaje racional para el análisis de los modos de *presencia escultórica*. Dos caminos paralelos, uno con el enfoque intelectual del artista y el otro con el del humanista que estudia el arte, se unirían luego en un periplo por la obra *escultórico-presencial inmaterial*. Dos discursos diferentes, aparentemente disociados pero en sincronía, uno con planteamiento inductivo y el otro deductivo, convergerían en páginas como éstas, para atender conjuntamente la dinámica *presencial* de la escultura contemporánea, descubriendo que en ella subsisten las fórmulas magistrales de la paleolítica magia umbrátil.

Esta tesis, eludiendo los convencionalismos académicos, se presenta como una unidad cerebral con dos hemisferios complementarios. El pensamiento mágico, la intuición y la experiencia del artista, dictan, en clave de ensayo, las páginas de la izquierda (hemisferio derecho), mientras el pensamiento lógico, la experiencia docente y la exigencia académica, estructuran las de la derecha (hemisferio izquierdo) con el rigor científico de cualquier trabajo de investigación reglada. En las páginas de la izquierda se establece un recorrido sugerente por las claves *presenciales* del pensamiento simbólico, a partir del concepto de la *sombra*; en las de la derecha, se utiliza un lenguaje racional para el análisis de los modos de *presencia escultórica*. Dos caminos paralelos, uno con el enfoque intelectual del artista y el otro con el del humanista que estudia el arte, se unen ahora en un periplo por la obra *escultórico-presencial material*. Dos discursos diferentes, aparentemente disociados pero en sincronía, uno con planteamiento inductivo y el otro deductivo, convergen en estas páginas, para atender conjuntamente la dinámica *presencial* de la escultura contemporánea, descubriendo que en ella subsisten las fórmulas magistrales de la paleolítica magia umbrátil.

## 2. SEGUNDA PARTE

### 2.1 SÍNTESIS UMBRÁTICO-PRESENCIAL. 1985-2015

Una vez conciliadas la intuición y la razón, imbricadas ya la inducción y la deducción en la convergencia de las vías intangible y tangible recorridas, estamos en condiciones de analizar conjuntamente la energía y la materia escultóricas, la acción temporal y la configuración espacial que, tras el análisis de las manifestaciones de la *sombra* y los modos de *presencia* que subyacen en ambas, han podido observarse como partes complementarias y, por lo tanto, necesarias para la unión alquímica de los contrarios, para que se restablezca la unidad humana.

En el análisis de este proceso de integración mental, coincidente con el proceso de desintegración material analizado, baste ya observar que, de igual manera que la figuración y la abstracción coexistieron en la magia *presencial* durante miles de años en el arte prehistórico, en el campo escultórico las manifestaciones objetuales y las acciones rituales han compartido también el que hemos venido a llamar período “histórico”. En el fondo, ambas atienden a la exploración y a la expresión de nuestras cuestiones existenciales más profundas, las más indescifrables.

Una sociedad en la que los escultores contemporáneos heredan de los brujos ancestrales la intangible *sombra* como material escultórico, y descontextualizan materiales útiles como el tangible ladrillo hasta convertirlo en símbolo; una sociedad que transforma los vacíos en masas y las *ausencias* en *presencias*, invita a decodificar las claves profundas que articulan los procesos escultóricos, a detectar las pautas de identificación del sujeto hacia el objeto que él mismo crea y manipula, y estudiar la inmersión del primero en el devenir universal al tiempo que busca su perpetuación, o provoca su desintegración, en el ámbito escultórico.

Nunca el espacio y el tiempo estuvieron tan unidos desde los albores de nuestra especie, cuando se llevó el radiante fuego a la negrura interior de la caverna.

Así quedó patente durante el período analizado, los treinta años que mediaron entre el año 1985 (habiéndome licenciado ya en Escultura), y el presente 2015 en el que, como colofón a treinta años de exploración mágico-umbrátil, me siento legitimado a difundir mi experiencia.

Previos a dicho intervalo, he comentado ya algunos hitos importantes, como el que tuvo lugar en el taller de Rodin en los estertores del siglo XIX,



cuando aquél inició el proceso de recuperación de la forma abstracta escultórica cortando las manos de su Balzac y recuperando la *sombra* del menhir para dicha estatua.<sup>1</sup> También, que fueron pintores como Gauguin o Van Gogh quienes enfocaron su mirada en el arte primitivo, sucedidos posteriormente por artistas como Max Ernst, Giacometti o Picasso, que encontró en el Museo Etnográfico del Trocadero de París las máscaras rituales africanas que le brindaron rostro a sus ‘Damoiselles d’Avignon’ con las que abrió la brecha de un arte que, pese a ello, se percibió como ruptura con todo lo anterior.

El genio español dijo, refiriéndose a estas máscaras, que para él no eran tanto una ejecución plástica como mágica. Esta investigación demuestra que es precisamente su alta formulación de magia presencial en obras como el ‘Guernica’ o ‘Dama oferente’ la que convierte a éstas en iconos del arte, no sólo universal, sino también atemporal. De hecho, ambas piezas son buenos ejemplos para ver hasta qué punto, en un mismo creador, convergen la intelectualidad contemporánea y la ritualidad ancestral. La moda por desentrañar las claves de los “ismos”, de los movimientos de vanguardia, por diferenciación con todo lo anterior, y la concepción que del arte “primitivo” se tenía aún entonces, no permitían la comparación en términos de igualdad del arte con la magia. Una cosa era practicar un arte como herramienta de la superstición primitiva, y otra expandir su estética mediante la aplicación de conceptos artísticos contemporáneos. La primera tenía que ser una actividad de idolatría y decoración primitivas, mientras que la segunda constituía una revolución vanguardista en el *sancta sanctorum* del Arte. Conforme pasaban los años, aproximándonos al cambio de milenio, el arte definido como “primitivo”, y observado desde el distanciamiento conceptual, ha ido desvelando su potencial y demostrando no sólo su expresividad formal, la más fácil de aprovechar de forma mimética por los artistas posteriores, sino que los procesos mágico-religiosos que alentaron su ejecución son de la misma profundidad que cualquier manifestación artística actual en la que se manifiesten el miedo al vacío existencial, a la muerte, a la pérdida de identidad, etc. Las cuestiones existenciales que se plantea la Humanidad, ¿quiénes somos?, ¿de dónde venimos?, ¿a dónde vamos?, son extratemporáneas y sentidas con la misma intensidad a lo largo de las eras de la humanidad, desde el Paleolítico hasta nuestros días. La rebelión ante la muerte propia, o ante la pérdida irreparable de seres queridos, la reivindicación de *permanencia* como consolidación de la *presencia* es, a lo largo del tiempo, constante. La ciencia escudriñando el “más acá”, estirando la longevidad pero discriminando en función de la capacidad económica, así como avanzando más por intereses militares y comerciales que humanitarios, así como las religiones de cada cultura tratando de imponer al resto su “único y verdadero” Dios, han agotado a la sociedad, incluso la han desangrado en episodios ya incontables e imperdonables.

1 Fue el propio Brancusi, a quien se le reconoce “padre” de la escultura abstracta, quien en 1904, al poco de llegar a París como exalumno de la Academia de Bucarest, se fascinó ante el Balzac de Rodin y dijo que era “el punto de partida de la escultura moderna”.

De la tríada Religión-Arte-Ciencia que brotó de la gran Magia ancestral, es el arte el componente en cuyo ámbito no se han cometido crímenes de “lesa humanidad”. La ciencia inventó las armas de fuego, las minas antipersona, la bomba atómica, la de hidrógeno, las de racimo, o la guerra bacteriológica. La religión ha llevado a cabo guerras santas, expulsión o aniquilamiento de etnias, procesos inquisitoriales de “caza de brujas” de “herejes”, etc. La ciencia gremializada se dispersa en especialización comercial y guerra de patentes, cuando no a empobrecer el mundo para beneficio de las élites con semillas transgénicas o medicinas necesarias a precios abusivos. La religión organizada se concentra en poder y fundamentalismo, si no en dogmatismo o fanatismo asesino, y acumula riqueza sin parar.

No son malas en esencia, ni mucho menos, la ciencia ni la religión, ni aquí se pretende llegar a semejante conclusión, pero no parecen tan legitimadas históricamente a articular la renovación de la Humanidad como el arte, que ha demostrado que la verdad no es única ni patrimonio de nadie, que es buena la diversidad, y ha unido tiempo y espacio, etapas y geografías, cultivando la libertad, la belleza o la solidaridad. El arte ha puesto a pensar y a sentir al ser humano, le ha enfrentado a sus miedos y a sus miserias, ha denunciado la injusticia, ha respetado la individualidad mientras alentaba a la colectividad a la tolerancia y al respeto. Es también cierto que en el mercado del arte se han dado, y siguen dándose, proselitismos y favoritismos, especulación e hipocresía, en lo que toca a dinero y a poder a la hora de producir/repartirse los privilegiados dividendos de cualquier actividad humana comerciable, pero en el mundo global del arte no se han constituido equivalentes a los grupos de presión de poderosas comunidades científicas vendidas a empresas multinacionales o a las altas jerarquías de las iglesias predominantes. El arte se ha dedicado siempre a hacer preguntas mientras la ciencia y la religión se han aplicado en dar respuestas y, sobre todo, rentabilizarlas. Ahora el arte, quizá, empiece a responder y a posibilitar el encuentro y el entendimiento aun no conseguidos, invitando a crear un mundo más justo y feliz.

Concentrándonos en el devenir de la escultura en las últimas décadas de la Humanidad, no ciñéndonos solamente al discurso filosófico-estético del arte consagrado en galerías y museos, sino observando en el día a día la incidencia de todo el espectro escultórico, desde los hallazgos arqueológicos, hasta las demoliciones de monumentos en cambios de régimen políticos, pasando por las “estatuas vivientes” que se colocan ya en multitud de plazas públicas, o por las esculturas hinchables publicitarias, detectamos fácilmente la diversidad y las ramificaciones del arte más antiguo que conocemos, y que no todo el que se ejerce está orientado a la indagación metafísica. En cualquier caso, es un puzzle que va cobrando sentido cuando, aunque diferentes entre sí, se van sumando las piezas. De las décadas anteriores al cambio de milenio, se podrían analizar fórmulas de conjuración presencial en una cantidad ingente de esculturas, tanto tangibles como intangibles, *presencias* reales o intencionales, veraces o presuntas, de artistas cuyas vidas se extinguieron en el siglo xx. Tal es el caso del artista y arquitecto austro-americano Frederick Kiesler

(1890-1965), cuya obra fue mostrada en el Centro Pompidou (París) y luego en Rotterdam y en Valencia (IVAM) en 1997 cuando, como indicó Luis Fernández-Galiano, “*el clima cultural de simpatía por el pensamiento mágico ha conducido a la recuperación de esta figura marginal de la vanguardia*”.<sup>2</sup>

Kiesler había defendido, frente a los “*cubos materialistas*” de la arquitectura funcional, una “*arquitectura mística y mágica, que buscaba la integración de las artes y la vida a través de formas ovoides y espirales, metáforas o representaciones de la continuidad –como aparecen en sus propuestas de teatros o en su Casa interminable- que sólo llegaron a existir como dibujos, maquetas o esculturas*”.<sup>3</sup>

Las “*esculturas habitables*” de Kiesler,

Ese clima proclive al pensamiento mágico al que se refería Fernández-Galiano, que dominó el cambio de milenio, fue el que impregnaba las páginas de un libro de pequeño formato que le dedicaba el Ministerio de Educación y Ciencia español al escultor Amador, cuyo texto de José María Iglesias comenzaba con un *Obscuro* histórico:

*La armonía no manifiesta es superior a la manifiesta. (Heráclito). Es precisa la cita del Obscuro en aras de una mayor claridad. La última etapa de la obra de Amador [...] reclama imperiosamente la frase heraclíteica, y la reclama porque nunca antes la escultura se ha afirmado en tan total peso y ha renunciado, de paso, a otro tanto. [...]*

*Gira el espacio, ya, se dinamiza todo el ámbito, se adelgaza, se afila, rompe un aire la luz, entre la sombra, también táctil, el hombre puede respirar tranquilo, acaso con la angustia última que entraña lo luminoso y lo oscuro imbricado.*

*Esa forma proyecta su volumen rotundo.*

*Pero hay formas que suenan en el puro vacío. Que conforman la densidad de la materia maleable, y la proyectan hacia otros espacios asequibles, infinitos, sin materializar; que constituyen nuevos ámbitos, posibles para la meditación y el reposo.*<sup>4</sup>

La escultora María Martins, fallecida en 1973, no llegó a vislumbrar cuánto crecería la *sombra* a partir del 2000 en el arte, cuánto iba a sustituir lo intangible a lo tangible en la configuración escultórica ya planteada no sólo en el espacio sino también el tiempo. La *sombra* que persigue a la mujer en su escultura ‘La mujer y su sombra’, enclavada en Brasilia, proclamaba

2 Fernández-Galiano, “Esculturas habitadas”, El País (“Babelia” p. 23), 1-2-1997. El autor recuerda las exposiciones monográficas de Viena en 1988 y Nueva York en 1989 de la obra de este artista, polémico falsificador de datos en su biografía y usurpador de ideas ajenas que, no obstante, fue rehabilitado como figura marginal de la vanguardia, con quien sin embargo está en deuda André Bloc, fundador de *L’Architecture d’Aujourd’hui*, cuyas esculturas habitáculos” de principios de los sesenta son *sombras* legítimas de las “esculturas ambientales” de Kiesler.

3 *Ibidem*. Su única obra construida, ya al final de su vida, y en colaboración con su socio, el arquitecto Armand Bartos, fue el Santuario del Libro en Jerusalén, un volcán destinado a albergar los manuscritos del Mar Muerto.

4 Iglesias, José María, *Amador*, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1973, págs. 7/19.

que las escultoras como ella podían materializar lo invisible, a pesar del lastre umbrático negativo que las mujeres tendrían que dejar atrás en el salto del milenio, para estar en clave de igualdad real frente al estamento masculino en un mundo que aún les debe espacio y reconocimiento. (Foto. 1).

Cinco años después del fallecimiento de Martins, tuvo lugar el de uno de los escultores más “desmaterializadores” de la historia, el norteamericano Gordon Matta-Clark, que había desarrollado su obra en los límites más extremos del arte de la escultura, ya en expansión como aseveró Rosalind Krauss, hasta llevar la escultura hasta su disolución. Matta-Clark se decidió por una de las prácticas más convencionales de la escultura: la talla. Pero no fueron convencionales sus soportes, pues asaltó edificios cortando sus paredes y suelos, vaciándolos de materia, sustituyéndola por *luz y sombra*:

*Los huecos practicados dejaban entrar una volumetría luminosa en su interior, mostraban la geometría del aire y provocaban también inquietantes bocas sombreadas en los muros. [...]*

*... su obra no está constituida por la materia física que se haya anclada al lugar de la acción, sino que existe en las imágenes fotografiadas y manipuladas, en las películas y vídeos que, en otros lugares, testimonian la acción y dotan de sentido estético a unas experiencias físicas.*<sup>5</sup>

En 1974 unos campesinos de la provincia china de Shaanxi, cerca de Lintong, buscando agua encontraron una cámara subterránea en cuyo interior encontraron unas esculturas de barro cocido. Eran caballeros, con sus caballos, de un ejército umbrátil jamás imaginado, el ejército que había de obedecer al emperador Kin Shihuang Di, cuya tumba habían descubierto, tal y como constataron los arqueólogos de Tseng Hsiao Ping. Se trataba del mayor tesoro arqueológico del siglo xx, actualmente sin terminar de desenterrar. El hallazgo de semejante ejército enterrado durante siglos conmovió al mundo, siendo restaurados guerreros que iban viajando por el mismo como embajadores de un mundo pasado, pero que cobraba *presencia* en nuestra sociedad. La escultura y los procesos presenciales que tienen relación con la misma marcan hitos importantes de la Historia que, se escribe a veces con armas, y otras con instrumentos musicales.

Ya por entonces, la joven artista cubana Ana Mendieta había iniciado una vía mágica de encuentro con la magia de sus ancestros desde la que evocar toda suerte de *presencias* y *ausencias*, deseos y miedos, y penetrar en la naturaleza, dejándose absorber por ella como pocos creadores lo han hecho.

Cuando, en el año 1996, el Centro Galego de Arte Contemporánea presentó una magnífica exposición antológica de Ana Mendieta, Donald Kuspit recordaba en el catálogo que, desde los comienzos de su actividad



**F-1.**  
María Martins,  
‘La dona i la seva ombra’.  
Brasilia, 1968.

5 Maderuelo, Javier, “Matta-Clark, en los límites del Arte”, El País (“Babelia” p. 21), 28-3-98. Maderuelo, siempre magistral, aludiendo al “*ideario de la desmaterialización de una escultura premeditadamente convertida en imagen, en puro virtualismo sin materia solidificada*”, de Matta-Clark, cuya obra se presentaba en España, veinte años después, en 1998 en la galería Elga de Alvear de Madrid, al borde del cambio del milenio.



artística“... *el cuerpo, su propio cuerpo, estuvo presente: era su tema, su obsesión, su carga principal*”.<sup>6</sup> Entre la escultura objetual y la acción escultórico-ritual, Mendieta representó “*el cuerpo como muerte y recuerdo viviente al mismo tiempo, como silueta superviviente*”:

—*un cuerpo transfigurado*— [...]. *Representa su experiencia ambivalente del cuerpo genérico al igual que la experiencia de su cuerpo de mujer en particular. Para ella, el cuerpo es simultáneamente sustancia y sombra esquivada. Uno lo posee, pero él posee a uno y gobierna sus emociones. ¿Es el ego de uno, acaso, algo más que su sombra interna? Esta es otra cuestión que plantea Mendieta.*<sup>7</sup>

Esta artista fue una de las muchas figuras de las artes plásticas del tránsito entre milenios que, tras agotar la expresión pictórica, irrumpió con fuerza en el campo escultórico:

*En arte el punto de inflexión se situó en 1972, cuando comprendí que mis pinturas no eran suficientemente reales para lo que yo quiero que me transmita la imagen, y cuando digo real quiero decir que quería que mis imágenes tuvieran más fuerza, que fueran mágicas.*<sup>8</sup>

En su proceso de búsqueda, Mendieta había llevado a cabo una serie de “Esculturas rupestres” en México que constituyen alta formulación de magia umbrátil con elevada fundamentación presencial. Excavó su propia silueta en las rocas como si se tratara de un fósil; impregnó su cuerpo desnudo con sangre de pollo y se revolcó con sus plumas, transformándose así en el animal totémico de la santería caribeña; cubrió su cuerpo de algas para que así lo devolviera el mar a la playa; prendió fuego a su silueta hecha con pólvora;<sup>9</sup> se embadurnó el cuerpo, añadiendo al barro ramas arbóreas, o se lo cubrió con flores hasta desaparecer bajo ellas. El grado de poética o de práctica religiosa que todo ello constituyó, no nos toca al resto juzgarlo tanto como a ella, quien desde que cobró valor para la acción ritualizada se convirtió en la mujer fuerte y arrolladora que, desde entonces, sirve de referente a cuantos/as quieren acceder al arte

6 Kuspit, Donald, “Ana Mendieta, cuerpo autónomo”, en VVAA, Libro-Catálogo de la exposición Ana Mendieta en el CGAC, Santiago de Compostela, Galicia; España, 23 Julio-29 diciembre de 1996, pág. 35.  
Posterior itinerancia de la muestra por: Kunsthalle Düsseldorf (Düsseldorf, Alemania, 31 oct.-29 dic. 1996), Fundació Antoni Tàpies (Barcelona, España, 21 en.-30 marz. 1997) y Center for the Fine Arts (Miami, USA, ab.-jun. 1997) y The Museum of Contemporary Art (MOCA, Los Angeles, USA, 10 ag.-2 nov. 1997).

7 Kuspit, Donald, *op. cit.*, pág. 39.

8 Declaraciones de la artista, sin fecha, recogidas en Mendieta, Ana: “A selection of Statements and Notes”, *Sulphur*, Eastern University Press, Michigan, nº 22, primavera 1988, pág. 70. La artista también emitía otra frase interesante para nuestro discurso: “*Decidí que para que las imágenes tuvieran cualidades mágicas yo tenía que trabajar directamente con la naturaleza. Tenía que ir al origen de la vida, a la madre tierra*”. Una vez más, habremos de aceptar la supervivencia de la magia paleolítica en el arte contemporáneo, y que lejos de ser fuente de inspiración para la investigación estética, articulaba también en la obra de Mendieta toda su iniciación umbrático-presencial.

9 Sentís se planteaba que Mendieta, con sus “esculturas rupestres”, excavando su silueta en rocas y montañas, “*Acaso quería imprimir perennemente, en un país se similares raíces al suyo, unas siluetas que en Estados Unidos dejaba en manos de una rápida erosión*” (*ibídem*). Su exploración y reinterpretación de la magia de sus antepasados le llevó a utilizar, para contornear la silueta de su cuerpo, la misma pólvora que se utilizara en santería para dibujar en el suelo figuras místicas para atraer a los espíritus.

más antiguo y a la vez el más actual, en contacto directo con nuestra naturaleza externa e interna: la escultura ritual, en la que el cuerpo es la estatua animada, el barro que cobra vida con el agua, o que se resquebraja sin ella, la tierra en la que crece la hierba, o el aire que mueve a ésta, o el fuego que desmaterializa su propia *sombra*, que la eleva al cielo convertida en volátil ceniza con la que abonar más tierras.

Las ‘Siluetas’ de la artista abarcaron un amplio espectro de materiales y procedimientos, y están documentadas en fotografías en blanco y negro, color y en películas *super 8*, existiendo más de ochenta cortos de diferentes performances en Iowa, México, Cuba y otros lugares, así como un gran número de dibujos. Mendieta no actuaba ante el público, que sólo podía contemplar a través de sus obras momentos de sus ritos, en los que se intercambiaba *luz y sombra, presencia y ausencia contingencia y permanencia*, como auténtica hechicera conocedora de las claves mágico-paleolíticas:

*La inscripción aparentemente obvia de una forma femenina en el paisaje que Mendieta llevaba a cabo resultaba de una pasmosa variedad de sensibilidades, emociones y percepciones visuales; las formas están levantadas en barro, rocas o tierra ligados con hojas, musgo o flores, manchadas de sangre, grabadas con fuego o ceniza, y son arrastradas por el agua o el humo. La identidad, según parecen decirnos las siluetas de Mendieta, se forja mediante la transformación física, y la fortaleza para volver al génesis del origen es, tal como nos recuerda Ortega y Gasset, un atributo necesario del heroísmo. La ausencia y la presencia del cuerpo, de la forma en que son interpretadas por Mendieta en su serie de ‘Siluetas’, se convierten en el signo tangible y más vital de este paradigma.*<sup>10</sup>

La *presencia* y la *ausencia* del propio cuerpo expresan, en realidad, la interrogación metafísica humana; sintetizan la pugna existencial de nuestra especie, traducidas por la artista en *sombras y huellas*, en rastros de existencia entre la certeza de lo *contingente* y el deseo de lo *permanente*. Son el “*ser o no ser*” de la artista, que sobrevive en el arte pero que sucumbió ante la vida de forma extraña y prematura. Sus *presencias registradas*, diluyéndose de diversas maneras en las inefables secuencias que nos ha legado, son el mejor testimonio de vida y muerte, de conjuración espacio-temporal con la que burlar dimensiones y plazos. Consciente, como lo era, de que una fotografía crea distancia psicológica por el arbitrario corte de la escasa realidad que refleja; que aporta el misterio de cuanto no puede percibirse por ella, tal y como apuntara Merewether:

“*La obra de Mendieta no consistió en un forcejeo con las cenizas, sino en un dejarse consumir por ellas. A su regreso de México en 1975, Mendieta produjo una serie de obras que representan un fuerte contraste con su silueta flotante. Decidida a trabajar en una nueva pieza, Mendieta escogió de nuevo un paraje a orillas del río Iowa. Tras construir una silueta cóncava en la tierra, filmó cuatro acciones en película super 8. En la primera,*

10 Sabbatino, Mary, “Ana Mendieta: la identidad y la serie ‘Siluetas’”, en VVAA, *Ana Mendieta*, Catálogo CGAC citado. Págs.136-37.



*‘Corazón de roca con sangre’ se arrodilló junto a la forma abierta, colocando un corazón animal en el sitio correspondiente de la figura. A continuación vertió sangre sobre ella con un cuenco y por último se tendió desnuda, boca abajo, sobre la silueta. La segunda acción, ‘Génesis enterrado en barro, de octubre, es sin duda la más dramática de todas estas piezas. Enfocando con la cámara fija el suelo, el espectador apenas si ve otra cosa que el paisaje con la rica tierra oscura, algunas piedras y las hojas de otoño que van cayendo. El tiempo pasa y de pronto presenciamos que la tierra se mueve delante de nosotros. Miramos, parece como si la tierra palpitará, respirará, elevándose y descendiendo cada vez más deprisa. Seguimos mirando, y lentamente la tierra se abre para mostrar el contorno de un cuerpo: es Mendieta.*

*La Filmación de la tercera acción, realizada al mes siguiente, ‘Silueta sangrienta’ comienza con una imagen de Mendieta desnuda, acostada boca arriba en la silueta. A continuación muestra una silueta vacía y después otra, llena de sangre roja y, nuevamente, a la artista acostada boca abajo. La última de las cuatro acciones filmadas fue ‘Alma silueta en fuego’ producida también en noviembre. La película empieza con la quema de una silueta hecha con una sábana blanca. La sábana blanca, con la que en obras anteriores ella se había envuelto y cubierto como si fuera un sudario, se quema y destruye ahora. No queda nada que no sea una oscura forma de cenizas ardientes en una forma ahuecada, su yo anterior. No hay cadáver, ni real ni simbólico, no hay nada más que una tumba abierta o cenizas. Lo que se busca es la desaparición y la ausencia del cuerpo mediante lo que queda, un rastro. Mientras que la silueta producía la idea de descorporeización, las cenizas marcaban la huella del cuerpo. En este sentido, la obra de Mendieta planteó la cuestión de la huella en la línea que Levinas describiría como “lo que hablando con propiedad, nunca ha estado ahí, de lo que siempre es pasado. O sea, lo que constitutivo de la huella es su eliminación, una falta de origen o presencia originaria, pues la huella nunca remite a una marca original [...].”<sup>11</sup>*

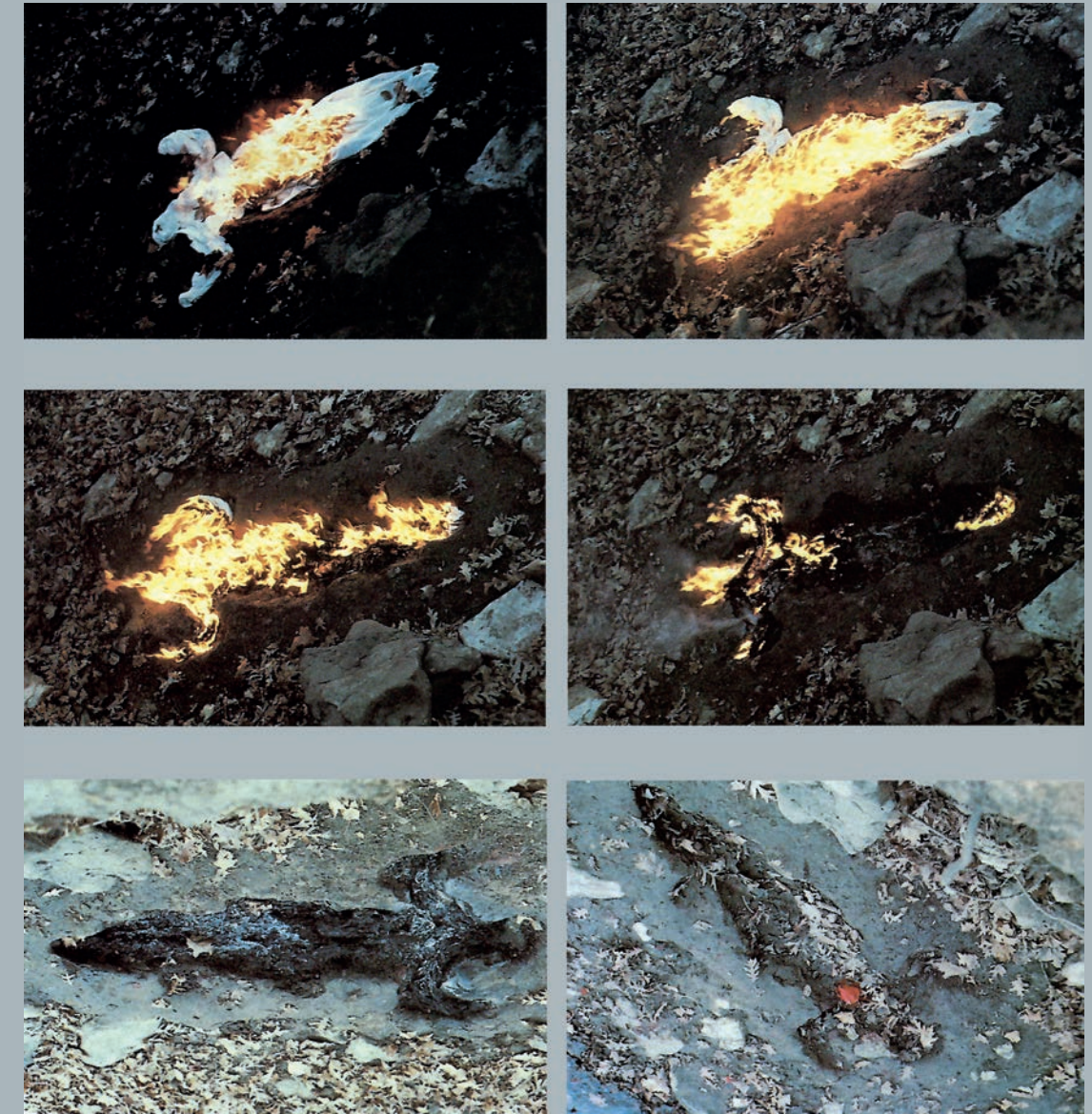
*Más allá de todo ello, con la desaparición de la obra misma, Mendieta decidió mostrar sólo una imagen fotográfica, algo que no es más que una huella. Llamada simplemente ‘Silueta de cenizas’, la imagen muestra las cenizas quemadas de una silueta en una imagen vaciada. Como Barthes escribe con referencia a la naturaleza fantasmal del signo fotográfico: “No soy ni sujeto ni sujeto ni objeto, sino un sujeto que siente que se convierte en objeto... Yo me convierto realmente en un fantasma”.*

*A partir de ese momento la fotografía, que ya tenía peso en la obra de la artista, desplazó radicalmente a la realidad. Nunca público alguno presencié estos ritos.*

Ana Mendieta fue, sin duda, una gran maga, una artista que dominó enteramente el arte de la *esencia*, la *presencia* y la *permanencia*: la escultura. Esta magia poderosa, a través de la cual el ser humano siempre adquirió fuerza y conocimiento, y que le ayudaba a conectar con lo profundo tanto interno como externo, un arte que transita por lo visible y lo invisible, lo

11 Merewether, Charles, “De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta”, en VVAA, *Ana Mendieta, op. cit.* págs. 115 y 118.

tangible y lo intangible, el espacio o el tiempo, se manifiesta a través de muy diferentes modos de *presencia*, como ya hemos visto, convirtiéndose en las manos, y por la mente, de Mendieta en una suerte de expresividad, belleza y eficacia (Foto 2).



Contemplar, en una de sus acciones ‘Sin título’ de Iowa, el fuego en el interior de la huella de su propio cuerpo, las vivas llamaradas sobre la tierra oscurecida por la noche, y cómo reaparecía su replicante figura cual *sombra* de ceniza sobre el mismo lugar iluminado por la *luz* solar, vislumbrándose incandescente el hueco correspondiente al corazón de la artista, constituye un viaje más allá del tiempo y del espacio, entre la razón y la locura, que nos remite individualmente a nuestro ciclo vital intransferible e irreversible, y colectivamente al origen de la energía humana, al despertar del pensamiento simbólico o al nacimiento del arte; como también nos anuncia el final de nuestra cultura, nos preconiza el colapso de la sociedad o amenaza con el final de nuestra especie. Científicos habrá que lo interpreten como energía expansiva liberada de materia inerte, o

**F-2.**  
Sin título, Iowa, 1975





**F-3.**  
Ruth Francken,  
'Joseph Beuys',  
Nº 3 de del trípico de la  
serie "Mirrorical Return"  
(fragmento), 1979.

religiosos que lo traduzcan por la elevación del alma abandonando el cuerpo; pues cuando el rito se asienta en lo esencial de nuestro ser, en nuestra unidad a partir de principios tan complementarios como antagónicos, la misma estructura sirve para contenidos diversos, si son coherentes.

En 1978 la escultora Ruth Francken, iniciaba su serie de collages titulada "Mirrorical Return", en la que interpretaba los rostros de trece hombres de peso en la cultura occidental, entre los que figuran innovadores como Samuel Beckett, John Cage, Maurice Kagel, Jean

Paul Sartre, J. F. Lyotard, o Joseph Beuys (Foto 3).

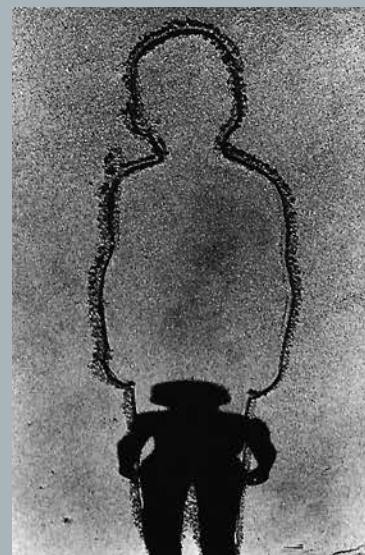
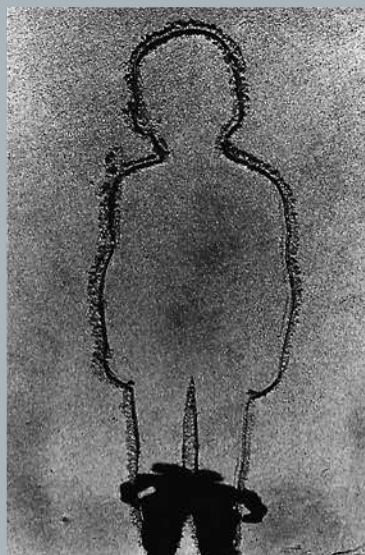
Refiriéndose años más tarde a esta colección de semblantes, en los que la repetición, la fragmentación y la *sombra*, articulan las composiciones, decía:

*Como una arqueóloga, con la herramienta en la mano raspo, descubro poco a poco, bien una aparente realidad, bien un aspecto del rostro que ha permanecido escondido en el terreno de lo desconocido.*<sup>12</sup>

Esther Ferrer comentaría que "En 'Mirrorical Return' (título 'robado' a Duchamp por eso del grifo original y revolucionario 'Renvoi miroirique' que se para sólo cuando no se le escucha), el ojo de Ruth, partiendo de la 'photoconstat', devuelve al rostro lo que el de la máquina había eliminado: su aura, restableciendo su complejidad original, extrayendo de él todas las posibles significaciones, restituyendo además, su 'volumen', al trabajar 'ese paisaje humano' como si de una escultura se tratara".<sup>13</sup>

Entre las arqueologías del subsuelo y las del subconsciente, el ritmo de Oriente y el de Occidente, los descubrimientos y los inventos, la renovación permanente llevaba a la relectura de cualquier forma o contenido, en trepidantes intervalos de tiempo.

En 1983, Regina Silveira presentaba 'In absentia', la *sombra* conjurada del *ready made* más popular de Marcel Duchamp: su 'Rueda de Bicicleta'. Tras



**F-4.**  
Regina Silveira,  
'In Absentia M.D'.  
1983.

los ríos de tinta que hizo correr aquella obra, presentar su "fantasma" equivalía a preguntar sobre los límites no ya de la obra, sino de la propia idea.

Anna Adell Creixell decía de esta artista que "conjugaba la tesis de Braudillard sobre la pérdida de referente con la crítica al arte retiniano de Duchamp. Si este hablaba de la obsolescencia de la representación pictórica, Silveira anula la posibilidad de cualquier representación, al proyectar sobre el suelo las sombras deformadas que producen *ready made*s ausentes".<sup>14</sup> (Foto 4).

En 1984 se reconstruyó The Cavern, el histórico garito de los Beatles, medio destruido en 1973 por la construcción de una estación de metro. Actuó la magia presencial en su rescate: se utilizaron 15000 ladrillos del anterior garito para reconstruir el nuevo que, con ello, no perdió su halo de *sancta sanctorum* de la música europea.

En cuanto al intervalo contemporáneo específico de nuestra exploración presencial, los quince años anteriores y quince posteriores al año 2000 (1985-2015), en el tránsito del primer al segundo milenio de nuestra historia, han estado cuajados de intervenciones umbráticas y objetuales, habiéndose recuperado sin saberlo la magia ancestral matérico-energética. Ella es la que nos permite a los artistas dedicarnos indistintamente, tanto a la escultura tangible como a la intangible, una vez comprobado que en el arte, como en la ciencia o en la religión, la materia y la energía son la misma cosa. Consciente de ello, el fotógrafo Miquel Szulc-Kryzanowski llevó a cabo un acto mágico de alto rango umbrático-presencial: encuadró su cámara frente al contorno de un niño grabado en la arena, con cuya *sombra* fue luego cubriendo toda el área hasta completarla (Foto 5) La *presencia* del muchacho, manifestada tanto por su perímetro



<sup>12</sup> Ferrer, Esther, "La historia de Ruth", Lápis, Año II, Nº 20, noviembre de 1984, España, p. 62.

<sup>13</sup> Ferrer, E., op. cit.

<sup>14</sup> "Matices de la sombra", Lápis, Revista internacional de arte nº 247, p. 40.



previamente dibujado como por la proyección de su *sombra* rellenándolo, constituyó una lección magistral de Alta Magia representativa en la que convergen, completando la unidad humana, los factores lumínico y umbrátil, el tangible pero invisible y el visible pero intangible. El espacio y el

tiempo intercambiando lo creciente y lo menguante. Nunca la vida y la muerte se parecieron tanto en una imagen.

En 1985 se creó en Brasil la compañía brasileña KARAGOZWK, que se especializó en un arte milenario, el teatro de *sombras*, con una creatividad poco observada hasta la fecha en el género, que volvía a irrumpir con extraordinaria fuerza en la escena internacional. Aparte de las representaciones, difundieron por el mundo la magia umbrátil paleolítica con cursos y talleres en los que no faltaron profesores para propagar más el arte de la intercepción lumínica y la fluidez intelectual. (Foto 6).

En 1986, artistas como el ya citado Christian Boltanski, seguían levantando altares umbrátiles como su instalación 'Théâtre d'Ombres' ('Teatro de Sombras'), mientras declaraban que no dejaba de pensar en la muerte:

*La muerte parece intrigarle y por eso, como hiciera Andy Warhol —uno de sus 'ancestros' artísticos junto con Beuys—, hubo un tiempo en que metía en cajas de hojalata los restos de su vida, tratando de preservar algo para el futuro, eludiendo el olvido o, más bien, la desaparición, como prefiere llamarlo.*

*Pues lo terrible de la muerte no es la manera en que nos priva de la presencia de las personas amadas, de su voz. No es tampoco la soledad ni la pérdida de cuerpo en la cual nos sumerge. No. Lo aterrador de la muerte no son los objetos tangibles que deja desperdigados tras su paso devastador, ropas familiares, cartas recibidas, fotografías en desorden, libros subrayados, frascos de perfume a medio consumir...*

*Lo que perturba de la muerte es el modo incierto en que impone el recuerdo, primero como una obsesión, para diluirlo luego, de forma imperceptible, hasta que un día nos desposee por completo de la efigie de los que se han ido.*<sup>15</sup>

En 1986, la crisis económica filipina paró la construcción del faraónico monumento que el dictador Marcos había encargado de sí mismo junto a la ciudad de Baguio.

15 Diego, Estrella de, "La Pequeña Memoria de Boltanski", El País ("Babelia" pág. 4), 13-2-1999.

Nada más fácil que imaginar a un grupo de personas paleolíticas sentadas junto a Boltanski charlando u "oficiando" con él frente a su 'Théâtre d'Ombres'. La ciencia que se practica hoy en día les quedaría muy lejana, indiscifrable, pero esta formulación de magia umbrátil de Boltanski sería perfectamente entendible por aquéllos, entre otras cosas, por coetánea y bien cercana a sus ritos de sombra en el interior de sus cavernas. Puede verse imagen blanquinegra de la instalación en ese artículo.



F-6.  
Eulalia Valdoserra.  
'Envases: el culto a la madre',  
1966.

El martes 11 de marzo de aquel año, la tribu filipina de los Ibalois, que habían sido echados de sus tierras para la construcción de la enorme efigie de Marcos, degollaron un cerdo e hicieron caer su sangre sobre la frente de piedra del semblante del dictador.

Los ritos conectados a la escultura seguían practicándose en muchas partes del mundo desde estamentos tribales, mientras en las zonas "desarrolladas" se intelectualizaban y traducían en acciones artísticas.

En 1988, Francisco Calvo Serraller se refiere a Beuys en estos términos:

*"... aquí está Beuys completo, sin hurtarse el espíritu, aunque falte la presencia, ésta cada vez proyectándose más hacia el futuro, como los miles de árboles que plantó en Kassel, aún en proceso de crecimiento". //* "Beuys ha sido más que un gran artista: filósofo, místico, terapeuta, mago, agitado; es la encarnación profunda y trágica del espíritu del arte moderno, aún en curso de realización".<sup>16</sup>

En 1989, el Muro de tres ladrillos de espesor que dividió Europa durante cuatro décadas, cayó estrepitosamente tras un error burocrático y muchos aciertos espontáneos. Manuel Vicent reflejaba claves *presenciales* que actuaban su acelerado proceso de desmaterialización:

*Sin que ningún cabeza de huevo, analista político o sociólogo de guardia lo anunciara siquiera tres días ante, la noche del 9 de noviembre de 1989 cayó el muro de Berlín. Después de 28 años, aquel costurón de cemento pintarrajeado con signos neuróticos fue derribado y comenzó a ser vendido como turrón a los turistas. Algunos vestíbulos de grandes bancos y empresas multinacionales se adornaron con fragmentos del muro en forma de esculturas, los intelectuales ensartaron algún cascote como emblema de la libertad en sus librerías y muchos de estos pedruscos se exhibieron sobre un terciopelo, compartiendo la seducción de las esmeraldas, en las vitrinas de las joyerías de Kudam donde se reflejaban las prostitutas de superlujo y seres guapísimos de la terraza del café Möritz.*

En 1989 la Europa que había estado sometida al yugo comunista soviético, se alzaba con sus mandatarios en ciudades como Praga y Sofía, mientras en Polonia ya se retiraban las estatuas de los personajes políticos nunca aceptados por el pueblo. Pronto caerían de sus pedestales miles de estatuas conforme los pueblos del Este iban recuperando sus países. Esta rapiña de trozos de muro para el recuerdo, la emblemática, el enriquecimiento, etc, es reacción colectiva en la que los modos de *presencia* analizados actúan con todas sus consecuencias. Cualquier trozo del muro, de hecho, podía ser ya elevado al rango escultórico por su elevada carga *presencial*.

En 1992, el escultor Richard Long, mago paleolítico contemporáneo, disponía círculos tangentes de piedras naturales, según Juan Bufill, como *"constructor de efímeros templos sin iglesia: una línea de piedras que señala a una montaña, un círculo que conmemora una estancia o una emoción, una espiral hollada en honor de una tormenta de arena recién presenciada (sic). Hay en ese artista una necesidad de significar"*.<sup>17</sup>

16 Calvo Serraller, Francisco, "La unidad del arte y la vida" // "Espíritu trágico", Beuys en Berlín, El País, Artes p. 5, 19-3-1998.

17 Bufill, Juan, ABC de las Artes, p. 39. 4-6-1992.



En aquellas décadas aprendimos que podíamos levantar muros de memoria que reclamasen la *presencia* de nuestros ausentes, quizá alguno parecido a la pared que construyó con ladrillos en 1994 Chema Madoz (Sin título), en los que cada ladrillo-libro pudiera servirnos para conocernos mejor.

Fue ese año en el que murió en Corea del Norte el “Lider Eterno”, Kim Il Sung, quien se había hecho llamar la “Primera Maravilla del Mundo”. Todavía actualmente, desde los altos dirigentes del Gobierno hasta los turistas que llegan a visitar el país, todos tienen que hacer una marcada genuflexión de adoración a una de sus más de 40.000 colosales estatuas si quieren seguir pisando el país.

El mismo año, el Papa Juan Pablo II consagró el santuario de la Virgen de las lágrimas de Siracusa, diciendo que “*Las lágrimas de la Virgen testimonian la presencia de la Madre en la Iglesia*”.<sup>18</sup> El pontífice explicaba que la estatua de la Virgen de Czestochova (una de tantas vírgenes negras descendientes de Isis) había llorado por las catástrofes producidas durante la II Guerra Mundial, como el exterminio de los judíos y el triunfo del comunismo ateo en el Este.

En 1995, el escultor realista Julio López Hernández, ante su retrospectiva en Madrid, y entrevistado por Pedro Corral, declaraba que “*la escultura ha dejado de creer en dioses y en héroes*”; esa escultura que “*en la tradición figurativa, entrañaba la representación de aquellos dioses o seres que presidían la existencia por encima del hombre. Porque es la única capaz de reencarnar en materia la presencia divina*”.<sup>19</sup>

Este “descreimiento de la escultura” quizá fuera el resultado de que pensadores-creyentes como Juan Martín Velasco, nueve años atrás y tras esfuerzos de recopilación de textos como la que llevó a cabo sobre el fenómeno religioso de la revelación, dijeran que más bien “*Dios es Ausencia y se impone en la morada interior del hombre. Sólo el amor revela a Dios como presencia que se desea estrechar en un abrazo, y hasta oscurecerse en Él*”.<sup>20</sup>

A sólo cinco años del cambio de milenio, el pensamiento religioso seguía sin conciliarse con el científico, desde que liderado éste por Albert Einstein, quien dijera que la infinitud era la “*presencia del Todo que unifica los campos gravitatorios*”<sup>21</sup> reflejaba las “teorías de la relatividad” del Arte, tercera actividad mágica de la tríada prístina, desde la que personajes como Joseph Beuys evidenciaron el auge de las prácticas rituales en la sociedad:

18 ABC, 7-11-1994. p. 29.

19 Corral, Pedro, “La escultura ha dejado de creer en dioses y en héroes”, ABC de las Artes. P. 34. 3-3-1995.

20 Martín Velasco, Juan, “La primera intuición de la infinitud”, El País, Suplem. Babelia, pág. 18, 11-5-1996. En esta obra, la orientación del ser humano hacia Dios por el amor que siente, en un “*vuelo trascendente*” que comporta un gran peligro: la “[...] *Pérdida del sentido de la vida, de las relaciones humanas, de la fraternidad*” con la que cristianos como santa Teresa esquivan la “*alienación religiosa*” como lo prueba “*la alegría que experimentaba al sentir la Presencia*”.

21 Frase evocada por el propio autor, con motivo de la presentación en El País de su nuevo libro: Martín Velasco, Juan, *La experiencia cristiana de Dios*, Trotta, Madrid, 1995.

*Ya Duchamp se ve en un situación complicada y se empieza con él a perfilar un nuevo artista, concebido por determinación antropológica, cuando hace ingresar sus ‘ready mades’ en el museo. Desde entonces todo en la palabra arte lleva intrínsecamente la cooperación de toda la gente junta. El arte deja de pertenecer a un individuo y pasa a ser parte de la humanidad como un todo.*<sup>22</sup>

El pensamiento del *chamán* germano, diez años después de su muerte, manifestaba entonces su potencial preconizador:

*Si quedara claro a los ojos de la gente que todo empieza con la idea de la libertad y la creatividad, y ellos pudieran desarrollar sus habilidades con independencia de la influencia del Estado, entonces yo volvería a pensar que soy artista.*<sup>23</sup>

Fue su arte-medicina con lo que se había autocurado Beuys sus heridas, visibles e invisibles, cuando habiendo sido derribado su avión en Crimea en la II Guerra Mundial, le recogió en una de sus tiendas de fieltro una tribu de tártaros cuyos aceites y grasas, que extendieron por su cuerpo, él llevaría posteriormente a sus ritos. Nunca desde entonces abandonó las prácticas rituales que, articuladas mediante el arte, no sólo le transformaron a él sino a toda su sociedad, tendiéndole a la misma puentes de conexión con lo intangible, catarsis mediante:

*Las críticas a la sociedad que hizo Joseph Beuys a través de su obra distan mucho de expresiones como realismo socialista o el tremendismo de otros artistas que pretendieron causar impacto con imágenes de miseria humana. Su mensaje incansable, obsesivamente codificado, fue el de la denuncia de la pobreza interior del ser humano en nuestro siglo [el xx]. Un ser desesperado con las amenazas de un futuro que se inventa él mismo lleno de catástrofes, sin ver que el mayor abismo es aquel en el que se encuentra, deshumanizado, en nombre del progreso.*

*Su concepto ampliado del arte —que él explicaba así: “Trabajo en una escultura invisible”— está próximo, en palabras de Heiner Bastian, crítico de arte y secretario personal de Beuys, “al camino del hombre emancipado que postula el mismo Heidegger, el hombre que ejerce activamente su libertad. En el sentir de Beuys, ese camino de la dimensión moral es el camino del ‘que ve’, del contemplador, al que aquél antepone una especial imagería antropológica”.*

*Beuys decidió caminar a ciegas sobre el hilo de la paradoja. Los materiales que utilizó para sus esculturas provenían de la oscuridad de su sensación del pasado orgánico: fieltro, cobre, grasa, aceite, despojos. Sus dibujos casi*

22 Jarque, Fietta, “Murió Joseph Beuys, predicador del arte”, El País, La Cultura, pág. 24, 25-1-1986.

23 Tras una profunda crisis sufrida entre 1955 y 1957, el Beuys que emergiera con la determinación de “*vivir el pensamiento*”, al que el grupo Fluxus brindó espacio para sus performances, encontró en la acción ritualizada su acceso a lo invisible. Convertido en *gurú* del arte alternativo, tampoco limitó su actividad a teorizarlo y hacer de sus intervenciones la demostración de sus hipótesis: creó en 1971 la Universidad Libre Internacional, posteriormente cofundadora del Partido Verde en la RFA, del que fue candidato en las elecciones de 1980, pero cuya evolución criticaba al tiempo que perfilaba un nuevo y bien reducido grupo de personas, una especie de oficina de Asuntos Exteriores independiente sin influencia política pero gran peso ideológico, que vino a boicotearle la muerte, por fallo cardíaco, el jueves 23 de enero de 1986.

*no son tales; según Bastian, sobre ellos podría figurar este lema: “Perse-  
verar tenazmente en un lenguaje para los vivos y los muertos, a fin de que  
hablen, los unos con los otros, de su mundo desconocido”*<sup>24</sup>

Una vez más volvemos a constatar que, en manos de un brujo de rango como Beuys, la ancestral magia presencial paleolítica no sólo mantenía su vigencia, sino que fue un decisivo factor de transformación social contemporánea y de encuentro con la naturaleza interna y externa, tanto como de proyección hacia la supranaturaleza.

En España, lentamente, empezaron a sentirse los efectos de la magia de Beuys. Rara era la manifestación escultórica exenta de planteamiento presencial, con finalidad o decodificación trans-matérica.

El mismo año 1995 Fernando Huici, por ejemplo, en artículo dedicado a una exposición del escultor José Herrera en la galería madrileña Oliva Arana, encontraba un núcleo de transcendencia de sus esculturas en el interior de las mismas:

*Por el uso evocador que hace de ciertas formas elementales, aunque menos condicionadas por la imagen, y por el tratamiento sensual de las materias y texturas superficiales, la poética de Herrera se acerca en ocasiones a la de un Robert Therrien. Pero hay en el escultor canario una resonancia de corte más perverso en ese juego ambiguo en torno a estructuras cerradas que sugieren una presencia interior.*<sup>25</sup>

En 1996, un periódico artístico presentaba la exposición de esculturas de Juan Muñoz diciendo que en sus personajes “*El juego de la apariencia también hace acto de presencia en tan potente juego de energías y tensiones a través de la metáfora, de lo engañoso e ilusorio reflejado en los espejos*”<sup>26</sup>

Ese mismo año, Javier Maderuelo, cronista de la desmaterialización de la escultura, describía la formulación umbrátil de la obra que presentaba Carlos Urbina en la galería MW de Madrid:

*La escultura se asocia al volumen y la masa, pero Carlos Urbina (Burgos, 1950), descubre, como antes hiciera Rodin, que masa y volumen no son nada sin la luz que los hace visibles. Urbina, al contrario que el gran maestro, no se interesa por el modelado que descubre la luz, sino que elabora unas torturadas formas en hierro pintado que, al ser iluminadas, proyectan complejas y cambiantes sombras en la pared. La novedad de esta exposición consiste en que la luz proviene de la llama de una vela que, como pequeña lengua de fuego de la fe, es espectador dirige a su capricho, recreando sobre la pared unas sombras tan efímeras como sugestivas que él mismo proyecta, participando de esta manera en la creación y completando la obra con sus sombras.*<sup>27</sup>

Cristina Iglesias, escultora y mujer de Juan Muñoz, exponía ese año sus últimas obras en la Galería DV de San Sebastián. Francisco Jarauta indagaba en un artículo al caso, las claves esenciales de su escultura, en las que subyace el factor umbrático-presencial:

24 Jarque, Fietta, “Una escultura invisible”, El País, 25-1-1986, pág. 25.  
25 Huici, Fernando, “El espacio incierto”, El País, (“Babelia”, p. 13) 11-3-1995.  
26 El Punto de las artes, p. 19, artículo sin firma.  
27 Maderuelo, Javier, “La sombras en la obra de Carlos de Urbina”, El País (“Babelia”, p. 23), 2-11-1996.

*Ninguna forma agota el espacio. Todas son provisionales cifras de aquel infinito posible, estrategias de la presencia, formas de habitar. Unas veces se ordenan de acuerdo a perfectas geometrías que simulan ideales abstractos, casi matemáticos. [...]*

*Otras son formas que avanzan como proyecciones miméticas de lo natural, aventurando una aparente línea de continuidad con lo visible. Entre la feliz apariencia de las cosas y su representación media el supuesto teórico de una coincidencia, de una afinidad: la que rige la simetría entre el orden del mundo y del lenguaje. A veces, esta simetría se oscurece y un juego alegórico pretende recomponer la unidad perdida, extraviándose en el laberinto de sus sombras. Las partes en el lugar del todo, hechas ahora fragmento de lo ausente, reconstruyen un mundo marcado por el silencio. [...]*

*Pero hay otros bosques que contienen en su juego de luces y sombras otro espacio. La serie de trabajos sobre el bosque podría sugerir algo recurrente, un motivo al que se regresa por razones íntimas o, también, algo ritual, que tiene que ver con la idea de un reducto o abrigo misterioso y protector. [...]*

*En el juego de las sombras, las cosas se desvelan y al mismo tiempo se nos dan espiritualizadas como más próximas. Son esas sombras, que la seda restituye como motivos luminosos, lo que transforma la ansiedad primera en atracción silenciosa y expectante. En ella se guarda la tensión de un tiempo que se obstina en alejarse de una deseada transparencia. Su juego de luces y sombras recrea, como en los juegos de la minoría, aquella inseguridad que acompaña no sólo a los recuerdos sino también a la vida.*

La propia Cristina Iglesias, diez años más tarde, entre las piezas de su obra “Tres corredores colgantes” expuesta en Museo Ludwig de Colonia, declararía la importancia del binomio luz-sombra en el planteamiento de su obra, no sólo matérica, a Ángela Molina, quien por delante decía que en los últimos trabajos de la escultora “*la luz —con sus sombras— tiene una importancia estructural*”:

*Paseamos por una pieza pero después tenemos momentos en que podemos elegir si entramos o no en otra. Y esos pasillos que quedan entre ellas son espacios ocupados, no sólo por las personas, también por las sombras. [...]*

*Aquellos 150 metros lineales permiten que pueda haber muchísima gente debajo moviéndose y que a la vez ese movimiento sea significativo, porque la proyección de las sombras de la celosía hace que la pieza esté más presente. Es como devolver a la realidad algo que yo he tomado de la realidad como metáfora, y decirte: ahora, hazlo funcional otra vez.*<sup>28</sup>

El mismo año, Eulalia Valdoserra presentaba su instalación ‘Envases: el culto a la madre’, con la que lo espectral seguía irrumpiendo en el panorama artístico español con fuerza, dando razón a las palabras que, sobre este montaje, publicara Anna Adell Creixell en una revista especializada:

28 Declaraciones de la escultora Cristina Iglesias en: Molina, Ángela, “Cristina Iglesias. Mis esculturas son lugares para pensar”, El País (“Babelia” p. 2), 1-4-2006.

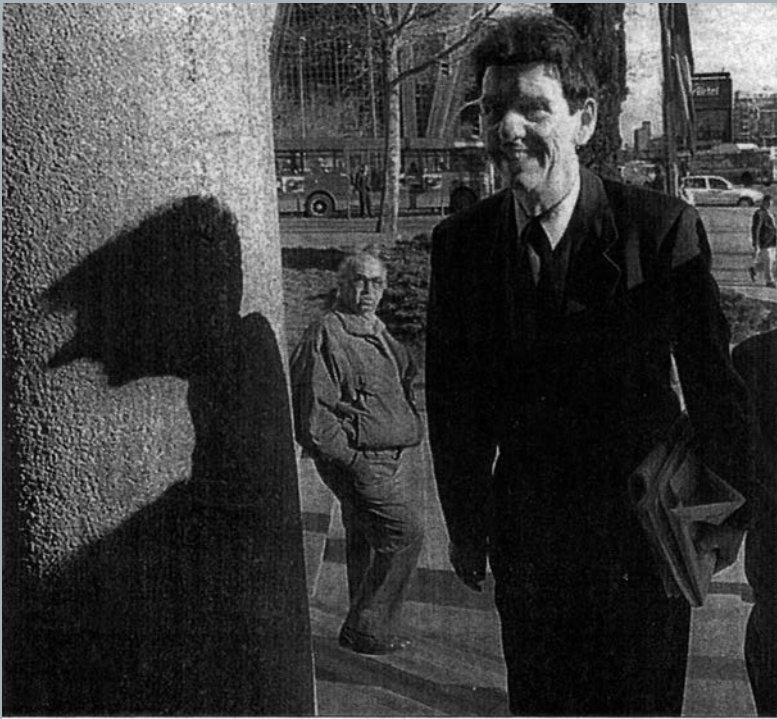


*El vínculo simbólico de la sombra con el alma y la alteridad, que se perfila en el mito de los orígenes, se mantendrá con altibajos en el transcurrir de los siglos, pero sus implicaciones psíquicas no se manifestarán con toda su fuerza hasta la llegada del psicoanálisis y su influencia en el arte, especialmente en el cine expresionista. Los artistas contemporáneos, por su parte, tienden a reconciliarse con su sombra, y optan por la humedad cavernosa que denigraron los platónicos, tras constatar el derrumbe del “mundo de las ideas”.<sup>29</sup>*

Las prehistóricas fórmulas de magia umbrátil mostraban plena vigencia y fácil ajuste, a finales del siglo xx, con los fundamentos presenciales escultóricos en el proceso histórico de desmaterialización anteriormente revisado. (Foto 7).

F-7.

*Sombra pinochesca del senador socialista a punto de declarar por caso de corrupción. Imagen de portada del diario El Mundo. 13-3-1998. Fotografía de Javi Martínez, 1998.*



LA SOMBRA DE SALA ES ALARGADA

JAVI MARTÍNEZ

En 1997, un profesor de escultura del Instituto de Arquitectura Príncipe Carlos, y primo del duque de Norfolk, expuso en la Feria de Arte Contemporáneo de Londres unas esculturas de gran realismo, entre las que figuraba una que presentaba la cabeza de un hombre viejo, a la que faltaba parte del cerebro, cubierta en plata. Anthon-Noel Kelly, que antes había sido carnicero y trabajador de mataderos, tuvo que retirar sus piezas de la Feria casi de inmediato, ante las protestas que provocó su exhaustivo realismo; pero no antes de que una persona reconociera en una de aquellas esculturas a un anciano que había fallecido recientemente, y pusiera una denuncia en Scotland Yard. Cuando los agentes decidieron realizar el registro del estudio del escultor, encontraron restos de treinta cuerpos humanos.

29 Adell Creixell, “Matices de la sombra”, *op. cit.* p. 33.

Kelly quedó en libertad tras la detención, siendo su abogado quien declaró que su cliente no entendía la actuación policial. La ilegalidad de su proceso era la forma en que había accedido a los restos, desenterrando y enterrando cadáveres. Posteriormente declaró que su propósito había sido desafiar las ideas sobre la vida y la salud como requisito para los cánones de belleza. Sostenía que, de aquella manera, inmortalizaba a los muertos:

*No quiero hacer daño a nadie. Yo encuentro belleza en la muerte. Después de todo, estos eran cuerpos en putrefacción. Al verlos nos recuerdan a nosotros mismos, a la forma en que todos terminaremos.<sup>30</sup>*

La exploración de la *sombra* humana, del paso del ser al no ser, de la ecuación *presencia*-permanencia, en el caso de algunos escultores ha llegado, como se ve, a tomar tintes de película del género de terror como la mítica Los crímenes del *Museo de Cera* en la que la protagonista reconocía el rostro de una amiga desaparecida en la figura de una de las salas. En ambos casos, la acción transcurría en el Londres en el que, años más tarde, la Tate Modern escandalizaría al mundo con exposiciones en las que la “casquería” tendría papel primordial, como veremos más adelante.

El mismo año 1997, el grupo de arqueólogos israelíes que excavaban en la Katisma, una antigua iglesia bizantina de Palestina, entre Jerusalén y la ciudad palestina de Belén, dijo haber descubierto la roca en la que descansó la Virgen María antes del nacimiento de Jesús de Galilea. No se basaban tanto en documentos fehacientes como en la tradición cristiana y los Santos Evangelios, tal y como reconocía abiertamente el arqueólogo de Jerusalén Gideon Avni:

*Los viajeros y caminantes descansaban en ese sitio, “aquí, casi con toda seguridad”, agregó, “también descansó María en su marcha hacia Belén, donde se produjo el nacimiento”, hace 1997 años [tantos como la Historia contaba], un 24 de diciembre, según la tradición cristiana.*

La iglesia de la Katisma, que significa “el asiento” en Griego, fue una de las mayores erigidas hacia el siglo V de nuestra era por los mandatarios bizantinos en Palestina. Estas excavaciones, que habían comenzado en 1992, culminaron con Diodoros I, patriarca de la Iglesia ortodoxa griega, asistido por otros dos sacerdotes, bendiciendo la piedra delante de los medios de comunicación y multitud de creyentes en lo que para unos fue un acontecimiento religioso, para otros pura superstición, y para nuestro discurso reminiscencias de la *magia presencial* de nuestros antepasados; la misma por la que no hemos dejado de sacrificar, sublimar o idealizar la materia para invocar a la energía. En 1998, un senador socialista español, condenado por el caso de corrupción Filesa, Josep María Sala, proyectaba una *sombra* de nariz tan puntiaguda como la del mentiroso personaje Pinocho, sobre una pared de los juzgados a los que acudía a declarar bajo ya no demasiada presunción de inocencia. (Foto 8).



F-8.

*Teatro de sombras. Compañía KARAGOZWK. Brasil, 1985.*

30 Declaraciones de Kelly en Rowe, Mark, [corresponsal en Londres de] El País (“La Cultura”), 11-4-1997. Nótese que el artículo fue publicado en la sección de Cultura, en vez de en la de Sucesos o Sociedad.



El mismo año, comentando la exposición del escultor Aníbal Merlo en la Galería madrileña Gay Moré, Adolfo Castaño decía de él que reunía en sus obras *“el equilibrio de la decisión y la incertidumbre de la ambigüedad porque su manera de ser es viajera, de ida y de retorno [...], pues las formas que ha ido almacenando en su memoria inconsciente llega un momento en que toman una presencia determinada y se hacen presentes e irrevocables”*.<sup>31</sup> Años más tarde, en 2007, sería Javier Maderuelo quien diría de este escultor, ante obras suyas expuestas en la madrileña galería May Moré, que Merlo construía, con chapas de hierro soldadas, unas piezas dotadas de *“presencia volumétrica”* pero en las que había algo más que materia:

*Hay algo más que formas escultóricas ya que Aníbal Merlo, en su taller, ha seguido trabajando sobre estas formas, pintando sobre sus superficies, y ha compuesto escenarios en los que las sitúa, de tal manera que los perfiles curvos son acentuados o diluidos por los trazos pictóricos, jugando con la idea de proyección de sombras, tanto sobre las piezas como sobre los elementos del fondo, equívocamente curvos, que conforman el escenario.*<sup>32</sup>

Enrique Juncosa decía, también en 1998, comentando la exposición del escultor catalán Gabriel, que su *“Deambulatorio es una estructura cúbica de aluminio negro recubierta de unas persianas de cristal opaco y también negro, que esconde otro cubo igual pero más pequeño en su interior. El significado que oculta es, pues, su forma misma, pero su misteriosa presencia reflectante siempre nos hará dudar”*.<sup>33</sup>

En diciembre del mismo año, Eduardo Chillida decía que *“Sin el vacío no hay nada que hacer. Es el gran pozo del cual se pueden sacar ayudas para todo, en los volúmenes que hablan, y que hablan claro, tanto si son positivos como negativos”*.<sup>34</sup>

Otro pensamiento premilenario, desde el que se enunciaba lo intangible desde lo tangible, era el de Jaume Plensa refiriéndose a la escultura:

*Me gusta, es el único medio en arte que con lo físico puedes hablar de lo abstracto.*<sup>35</sup>

Plensa le decía a Catalina Serra que su obsesión era intentar resolver la escultura desde dentro. Daba por bueno que este medio tuviera, como la poesía, *“el enigma que genera”*; y recordaba que decía *“Duchamp que el arte es como una piscina negra. Navegas en la oscuridad siguiendo unas intuiciones que ni tú mismo puedes explicarte”* (ibídem).

Quizá fuera la *sombra* de Duchamp, entonces, y no su consciente, la que supiera explicarlas, esa misma *sombra* que había fijado el artista francés, como su ‘Autorretrato de perfil’ cuarenta años antes y que, desde entonces, planeaba por el arte umbrático-presencial del final del milenio. (Foto 9).

31 Castaño, Adolfo, “Aníbal Merlo y la magia del chamán”, ABC de las artes, 20-6-1998.  
32 Maderuelo, Javier, “Desplegar lo plegado”, El País (“Babelia”, p. 18), 23-6-2007.  
33 Juncosa, Enrique, “Gabriel, entre Formas y Conceptos”, El País (“Babelia” Pintura/Es-cultura/Fotografía, p. 14, 25-7-1998.  
34 Sierra, Rafael, “Sin el vacío no hay nada que hacer”, El País, La Cultura, 13-12-1998, p. 40.  
35 Serra, Catalina, “Lo difícil de un artista es sobrevivir al contexto de su época”, El País (“La Cultura” p. 35), 2-9-1998.

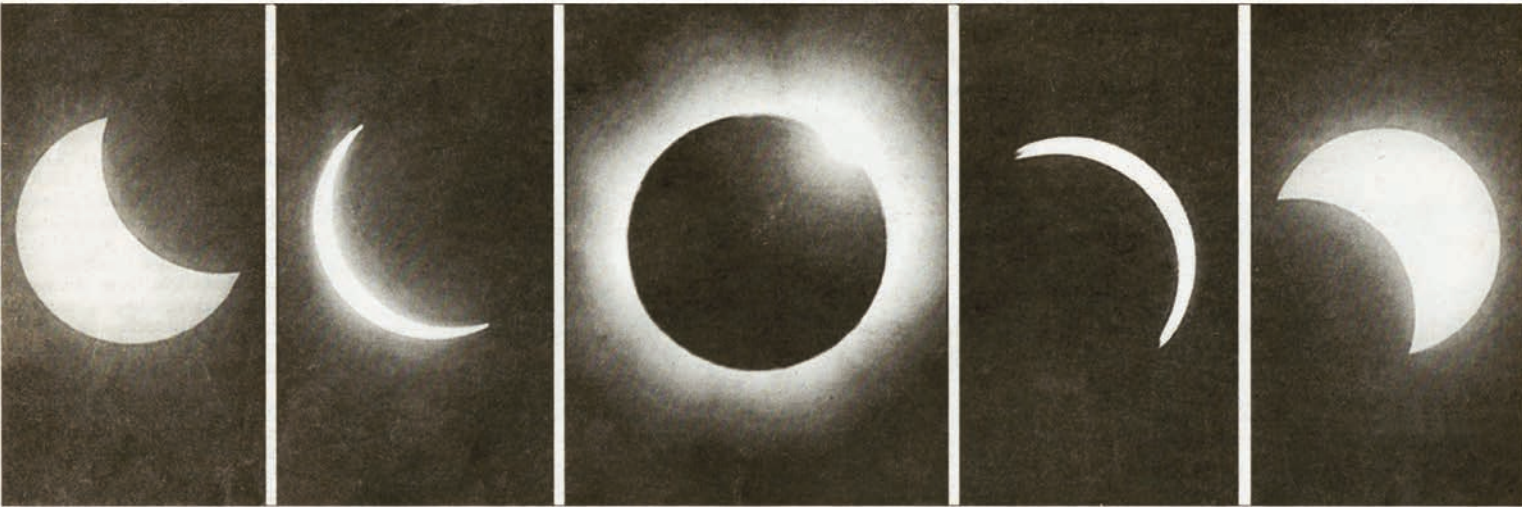
# EL PAÍS

EDICIÓN MADRID

DIARIO INDEPENDIENTE DE LA MAÑANA

JUEVES 12 DE AGOSTO DE 1999

Redacción, Administración y Talleres: Miguel Yuste, 40 / 28037 Madrid / ☎ 91 337 82 00 / Año XXIV. Número 8.121 / Precio: 125 pesetas - 0,75 euros



Cinco estados del eclipse de ayer, fotografiados con un objetivo de 600 milímetros desde el valle de Mandelbach, en Alemania. / ASSOCIATED PRESS

## Millones de personas celebran la fiesta del ‘Sol Negro’

Las carreteras de media Europa quedaron bloqueadas por los traslados a las zonas más afectadas

En 1999, a cuatro meses de la llegada del segundo milenio, aunque con más información científica, la Humanidad seguía reaccionando de forma tan virulenta como lo hiciera en el primero, cuando la *sombra* de nuestro planeta oscureciera al astro rey hasta ennegrecerlo totalmente. Los diarios de multitud de países afectados recogían las oleadas de personas movilizadas para fiesta del “Sol Negro”, tal y como la reflejara en España el diario El País. El último eclipse total de Sol del milenio apagó esta estrella por completo durante unos minutos en una franja de 14 km de largo entre el Atlántico Norte y el golfo de Bengala. Millones de personas de Europa y Asia fueron testigos oculares del fenómeno de la pérdida de *presencia* del dios de nuestros antepasados. (Foto 10).

Tan masiva fue la afluencia a la fiesta del “Sol Negro”, por parte de los europeos, que colapsaron las carreteras y los trenes de las zonas en las que la penumbra iba a ser más notoria. Mientras en los países islámicos, presididos por la media luna, se dirigían las gentes a rezar a las mezquitas, en la City londinense se calculó en 25.000 millones (de las antiguas pesetas españolas) el valor de los negocios que se dejaron de hacer por la desbandada de los empleados. La *sombra* de Gea, o Gaia, como pudo comprobarse, seguía haciendo estragos.

F-10. Último eclipse de sol del primer milenio, a cuatro meses de entrar en el segundo. Fragmento de portada de El País, 12-8-1999.



En el año 2000, Jaume Vidal escribía la crítica de la instalación ‘Bon día’ de Martí Anson, por la que el artista *“prosigue su búsqueda del artificio, la distinción entre lo real y lo simulado”*, compareciendo en la sala Montcada de la Fundación La Caixa (Barcelona) con dos habitaciones idénticas conectadas por un pasillo oscuro inquietante. Cuando el público encontraba lo mismo en el punto de llegada que en el de partida, sentía una cierta estupefacción. El trabajo se centraba, precisamente, en la reacción de las personas:

*Curioso resulta constatar cómo en las llamadas artes visuales, entre las que lógicamente podríamos incluir la instalación Bon día (Buenos días) [...] Martí Anson [...] incorpora la falta de luz como un elemento creativo más que provoca una específica reacción en el visitante, ofreciendo tantas lecturas de su obra como personas visiten la exposición.*<sup>36</sup>

Esta es la subjetividad propia del arte, potenciada con instalaciones de este estilo en el salto de milenio, que evidencian que el Arte es religión de muchas verdades, y ninguna mejor que las demás. Lo importante es que cada persona encuentre la suya.

El mismo año, el IVAM exhibía 12 obras del artista italiano Marco Bagnoli, presentadas como una mirada artística estimulada por la experiencia científica. En la versión que mostraba de la instalación ‘Noli me Tangere’ (el original se remonta a 1997), los espectadores se veían ante una figura alada que sólo adquiriría su forma propia gracias a la *sombra* que una *luz* proyectaba sobre un muro:

*... lo incierto o informe (un objeto fragmentado y, por tanto, sin identidad) se transforma en una imagen reconocible gracias a una especie de energía que no posee sino como elemento de una obra que la trasciende. En otras obras, el espectador, que por definición ha de moverse (rodear la supuesta escultura, girar en torno a ella, explorarla), se ve obligado a detenerse en un cierto momento y quedarse quieto en ese exacto lugar si es que quiere ver lo que se espera que vea: una sombra, de nuevo.*<sup>37</sup>

Estamos, obviamente, ante una nueva formulación mágica *umbrático-presencial*.



**F-11.**  
Laura Cabrera.  
Detalle de la exposición  
Sombras.  
Círculo de Bellas Artes.  
Madrid, 2000.

El Círculo de Bellas Artes de Madrid contó, en el año 2000 con la Instalación Sombras, de la artista Laura Cabrera, en el marco de un taller impartido por Daniel Canogar. Sus siluetas, de polipropileno expandido, llenaron y vaciaron espacios al tiempo con esa capacidad de las *sombras* de

ser y no ser, de estar y no estar, poblando espacios, sobrevolando escaleras, reclamando *presencia* ontológica en nuestra realidad, tal como la Humanidad tiende a reclamarla más allá de la misma. (Foto 11).

36 Vidal, Jaume, “La Oscuridad como Material Creativo”, El País (“Babelia” p. 18), 15-1-2000.

37 Jarque, Vicente, “Marco Bagnoli, contra el Método”, El País (“Babelia”, p. 6), 12-2-2000.

En junio de este año fronterizo entre milenios, la prensa internacional amanecía con titulares sobre la colocación, en la Plaza de la Moneda de Santiago de Chile, de una estatua de Salvador Allende, el democrático presidente que afrontó, arma en mano, en el palacio presidencial que da nombre a la plaza, el ataque mortal de los militares golpistas que se adueñaron luego de su país. Numerosos titulares rezaban: Allende vuelve a La Moneda.<sup>38</sup>

En 2001, comentando la exposición La revolución de la escultura en el siglo xx de la Fundación Caja Vital de Vitoria, José Luis Merino afirmó que la pieza más contemporánea de todas las expuestas era *“una formidable caja vacía de Oteiza”*.<sup>39</sup>

Ese mismo año, Fernando Alba presentaría en Gijón, junto al mar Cantábrico, sus *“Sombras de Luz”*, un conjunto formado por cuatro grandes planchas rectangulares, de acero cortén y unos cinco metros de altura, dispuestas en posición vertical y orientadas a cada uno de los puntos cardinales. Cada plancha había sido perforada produciendo agujeros circulares de distintos diámetros, por los que penetra la *luz* y se recrean las *sombras*. Cuando, en los atardeceres, el Sol parece zambullirse ya en mar, las planchas toman el color dorado del astro rey, y proyectan su luminosidad a través de los agujeros de nítidos perfiles en un esquema umbrátil que habrían alabado los maestros de Stonhenge.

El escultor español Juan Muñoz inauguró al tiempo en la Sala de Turbinas de la Tate Modern, de Londres, una inmensa nave que el espectador percibía como un gigantesco garaje oscuro, sobre el que le entrevistaba José Manuel Costa:

En este garaje no hay nada aparte de las cajas y los motores eléctricos de los ascensores. Unos ascensores, dicho sea ya, que no están idoneados para conducir personas, sino sólo para significar un trayecto... “Por la noche sus luces se ven de otra manera, la pieza cambia por completo”. [...]

El color es gris, como corresponde a un lugar intermedio entre la oscuridad y la *luz*. Y hacia el fondo, esos espacios van cobrando vida, poblándose de figuras, también grises y con los ojos cerrados que parecen buscar una comunicación entre ellas, pero no con el espectador:

*Sí, claro que tiene que ver con la escultura y la arquitectura barrocas...* [...]

*Yo creo en el arte, creo en ese momento de magia, creo que el espectador debe sentirse como yo me siento.* [...] <sup>40</sup>

Muchos artistas como Muñoz no usaban el término magia para hacer más expresiva una frase, o poetizar un pensamiento; hablaban de magia con la naturalidad de quien la practica y siente sus efectos, tal y como

38 Ese fue el titular de contraportada de El País, el 24 de junio de 2000.

39 Merino, José Luis, “Gran escultura en pequeño formato”, El País (“Babelia”, Arte, p. 28), 29-9-2001.

40 Costa, José Manuel, “Juan Muñoz: ‘He podido utilizar el mayor museo del mundo como un estudio’”, ABC (“Cultural”, p. 38), 9-6-2001.



**F-12.**  
Juan Muñoz,  
'Hacia la sombra',  
1985.

los creyentes de cualquier religión hablan del bienestar que les produce su fe. (Foto 12).

Dos meses después, Juan fallecía de un aneurisma de esófago con 48 años, en la cima de su carrera como artista:

*El golpe de la muerte de Juan Muñoz ha dejado un silencio suspendido en su casa. Todavía no se siente la ausencia definitiva. Quizá porque el amplio paisaje de la mañana sobre la sierra madrileña que se ve desde el salón de su chalé en Torrelodones no invita a encerrarse en la oscuridad sino a abrir los ojos y a respirar a todo pulmón. A vivir: Pero es que además su actividad como artista no se ha detenido en seco. Dos meses antes de su inesperada muerte había inaugurado en la Tate Modern de Londres, el gran templo del arte contemporáneo europeo, una impactante instalación que se acaba de clausurar.*<sup>41</sup>

Fietta Jarque, recordaba que a Muñoz "le atraía la idea de estar y no estar, la magia y el ilusionismo. Le encantaba, por ejemplo, desaparecer temporalmente, perderse en ciudades lejanas". La vida de este artista, vehemente y radical, había sido un continuo estar y no estar, una intermitencia entre la *presencia* y la *ausencia*, quizá como presentimiento o conjuro hacia una muerte que, al cabo, nadie puede esquivar. (Foto 13). Algunas de las piezas que dejó inconclusas verían la *luz* días y meses más tarde, como la obra radiofónica que estrenó la siguiente Documenta de Kassel que había preparado contando con la voz del actor John Malkovich y la música de su cuñado, el compositor Alberto Iglesias:

*La obra trata de un percusionista que desaparece. A Juan siempre le gustó el ilusionismo. Su obra transmite luces y sombras. Juan trabajaba en el lugar donde los significados se confunden. Buscaba la luz, una luz que le cegara. Su obra es extrema por esa razón.*<sup>42</sup>

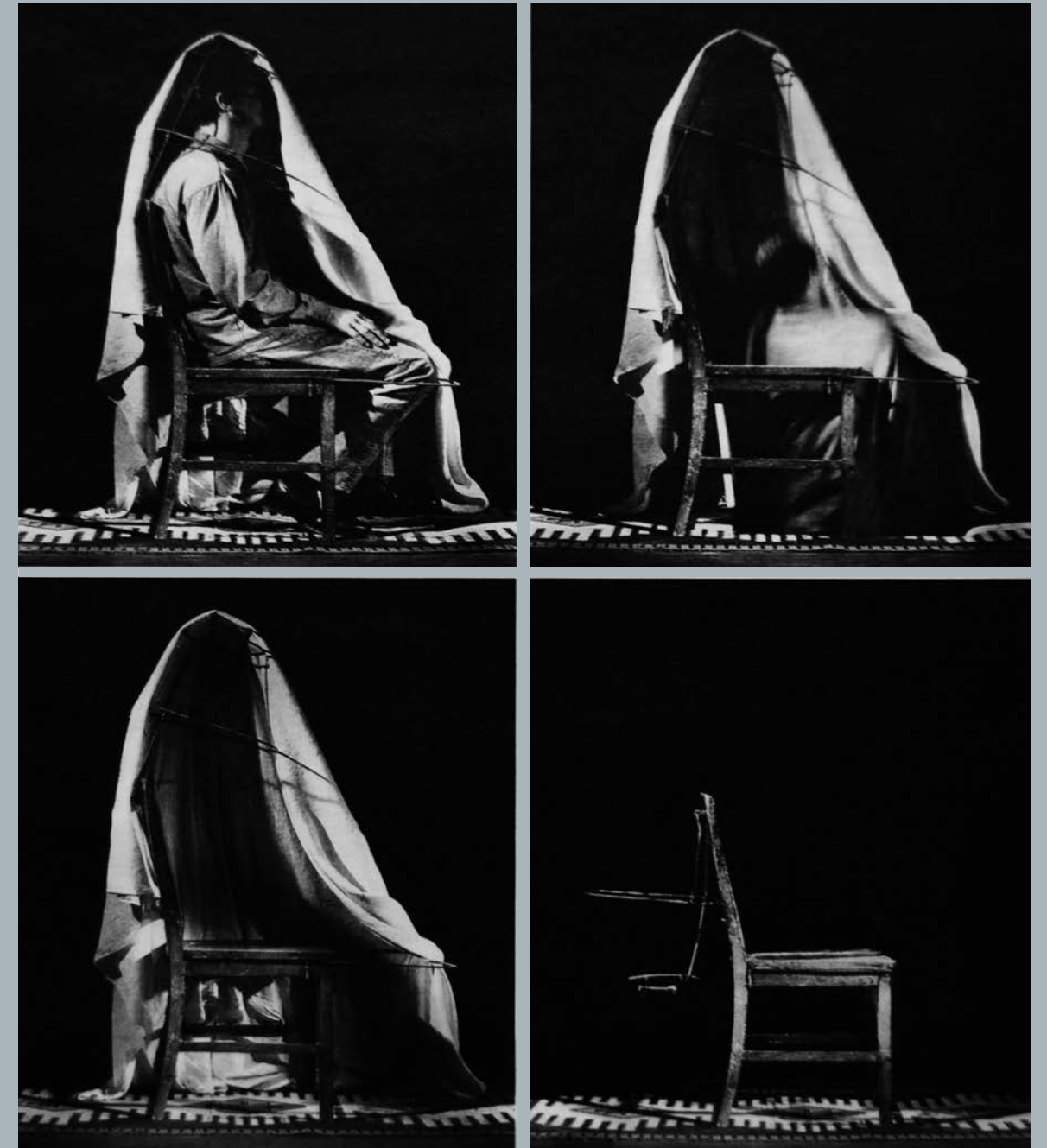
Su obra era extrema porque lo era su vida, entre la angustia y el placer de la *ausencia* como estado de *presencia*; sintió intensamente la frontera entre el ser y el no ser que todo escultor/a recorre al cabo de su vida, pero en dosis elevadas y con mucha prisa. Una vida tan intensa no suele ser extensa, sino un vuelo de Ícaro desde la oscuridad del laberinto directamente hacia una *luz* solar que no perdona el arrebato.

El 11 de septiembre de 2001 tuvo lugar la terrorífica "desmaterialización" de las Torres Gemelas de Nueva York por el terrorismo fanático religioso. Acorde con la inmensa tragedia humana, Robin Cembalest contaría un año más tarde que "el mundo artístico cerró en medio de la conmoción, el miedo y la confusión. En los meses siguientes bajó el número de los visitantes a los museos, subieron los seguros para las obras de arte y se suspendieron exposiciones. [pero] Un año después se multiplican las iniciativas artísticas que conmemoran la tragedia. [...] La gente ha enviado tantos cuadros al Departamento de Bomberos de la ciudad de Nueva York que no saben dónde ponerlos. Planes para monumentos llegan con regularidad a Creative Time, una organización que financia proyectos artísticos públicos".<sup>43</sup>

41 Jarque, Fietta, "El genio desconocido", El País (Supl. Semanal nº 1.322), 27-1-2002, p.53.

42 Iglesias, Alberto, en Jarque, Fietta, *op. cit.*

43 Cembalest, Robin, "'Shock en el arte norteamericano", El País ("Babelia" p. 16), 7-9-2002.



**F-13.**  
Juan Muñoz,  
'Desaparición',  
Piezas 1-4', 1985.

Durante el inevitable proceso colectivo de *presencias-ausencias*, una firma italiana proponía recrear las torres desaparecidas con dos gigantescos haces de *luz*. Cuando la *sombra* crece demasiado, sólo la *luz* puede ser factor de equilibrio. El arte se manifiesta, en esos momentos, como magia o medicina si no curativa, al menos paliativa.

Finalmente, fueron un grupo de artistas y arquitectos los que colaboraron para crear, seis meses después del ataque, 'Tribute in Light' ('Tributo en Luz'), altos faros de *luz* blanca que recordaban la forma de las torres desaparecidas y que fue proyectada desde un lugar cercano a la Zona Cero:

*Fue una extraordinaria obra de arte pública", dice Larry Rinder, un comisario del Whitney Museum of American Art. "Produjo un monumento cuando se necesitaba un monumento, pero antes de que se pudiera*



*construir un monumento. Fue un testamento del singular papel que el arte puede tener todavía en nuestra sociedad.*<sup>44</sup>

Este papel el arte lo adquiere por consenso inmediato, de forma individual, abierta y espontánea en primera instancia, y luego colectiva organizada, pero con universalidad, sin cismas religiosos ni idiomas que no se entienden pues, el arte así, abarca porque abraza, es medicina que entiende y comparte el ser humano sin distinción de credos, ideologías, razas, etc.

La luz irradiando hacia el cielo, estos luengos menhires de luz, se convirtieron en auténticas misas por los muertos para los creyentes de religiones dispares, tanto como para los no creyentes constituyó un homenaje de gran profundidad humana. Todos pudieron compartir la luz entre las tinieblas, tal y como hicieran en el interior de las cavernas-santuarios (también en abrigos rocosos o al aire libre) nuestros antepasados frente al fuego, invocando las sombras de sus muertos o la muerte misma; esa postrera Sombra en la que todas nuestras sombras han de terminar fundidas.

Más tarde, llegarían las especulaciones y los intereses económicos a gestionar la Zona Cero, pero las claves *presenciales-rituales* hicieron su efecto en el momento oportuno.

También fue en 2001 cuando La Ribot, que hacía equilibrios en la frontera que separa la danza contemporánea de otras manifestaciones artísticas de acción pura, presentaba en la galería madrileña Soledad Lorenzo sus cien “piezas distinguidas”. Esta mujer curtida en el baile, que en el año 2000 recibió el Premio Nacional de Danza, se había pasado al entorno plástico-visual, las performances y las vídeo-instalaciones. Tras sus series anteriores, “Piezas distinguidas” (“construcciones que negaban la danza”) y “Más distinguidas” (su cuerpo “como lienzo en el que pintar, pegar, o colgar cosas”), la última se aproximaba, en coherente vía, al campo escultórico:

*La última serie ‘Still Distinguished’, está planteada para una sala abierta; para un espacio donde el público elige el lugar desde el que las quiere ver; en qué posición, y son piezas que se encuentran más próximas a la escultura. Lo importante en este caso fue trabajar con el espacio.*<sup>45</sup>

En 2002, el Museo Guggenheim de Bilbao presentaba, en tres de sus salas, algunas de las nuevas adquisiciones de su colección, entre las que se encontraban obras de Joseph Beuys, Gerhard Richter, Sigmar Polke, Anselm Kiefer, Mario Merz, Janis Kounellis, Richard Serra y Robert Morris.

Ángela Molina recordaba, en un artículo sobre la muestra, que Beuys ya había sido, en sí, una auténtica escultura:

*Como un chamán o un hechicero –para algunos fue simplemente un embustero- con poder para curar a una sociedad que él consideraba muerta, decidió elevar el estatus de los animales al de los hombres y mujeres. Sus acciones desarrollan “fuerzas” que estaban más allá del conocimiento humano, pero al mismo tiempo defendía un “concepto de arte ampliado” que reivindicaba el derecho de todos a ser artistas y a elaborar una “obra*

44 Cembalest, R., (*ibidem*).

45 Revuelta, Laura, “La Ribot: ‘Soy un resumen del siglo xx casi sin quererlo’”, ABC (“Cultural”, p. 17), 29-12-2001. En la pág. 18 del citado suplemento cultural, puede verse una fotografía de la artista en una secuencia de “Piezas distinguidas”.

*de arte total”. Beuys fue el único que plantó cara al anticoncepto de Duchamp al poner en acción sus exorcismos teutones de claro sentido antropológico. En uno de los más “antifluxus”, el titulado ‘Cómo se explica los cuadros a una liebre muerta’ (1965), se transformó en escultura viviente con la cabeza cubierta de miel y pan de oro. La sostenía en sus brazos, como una virgen con el niño, mientras le contaba el sentido de sus propios dibujos que colgaban en la sala de la galería Schemela de Düsseldorf.*<sup>46</sup>

Molina aludía a continuación a la última acción de Beuys, un rito de remordimiento y acercamiento a la cultura de los indios americanos, a través de la convivencia con uno de sus animales sagrados, un coyote. Luego comentaba que el mismo sentido profundo de conmoción y desapasionamiento se encontraba en la pieza *Rayo iluminando un venado* (presentada entonces el Guggenheim de Bilbao):

[‘Rayo iluminando un venado’] ... una de sus obras más henchidas de vida, lo que demuestra que Beuys —quien fue soldado disciplinado y aguerrido, aunque de salud quebrantada— fue un extraordinario estratega tano en los ataques por sorpresa —acciones- como en las batallas organizadas —instalaciones—. Esta impresionante obra que ahora recupera el Guggenheim sirve para articular el discurso de la exposición (patrocinada por el BBK) *Proceso y materialidad en el arte de mediados del xx*, centrada en el arte povera y antiforma que llevó a la escultura, desligada ya de toda servidumbre estética, a ser entendida como una compleja superposición y encadenamiento de campos autobiográficos, sociales, políticos, míticos y artísticos. El anti-arte de Beuys iba a servir para curar, educar o redimir al ser humano perdido en el caos del mundo global. [...] recurrió al rito con los animales para expresar las relaciones de contenido con el nacimiento y la muerte. Sus “ejercicios espirituales”, plasmados en la pieza bilbaína recientemente adquirida por el museo, están articulados por amorfos “animales primigenios” que rodean una gigantesca montaña de arcilla moldeada en yeso y fundida para convertirla en la escultura del rayo que, invertida, es un relámpago metafórico que ilumina el venado (*ibidem*) (Foto 14). La relación mágica con los animales, desde el totémico coyote hasta los venados, hijos del rayo por velocidad y semejanza de su cornamenta con el mismo, el *cuasi*-menhir oscuro (recordemos que son hogueras, haces de luz petrificada) como expresión de relámpago, el estreñimiento provocado en la sala-caverna mágica del santuario Guggenheim, nos remite a aquellos menhires hincados en la tierra apuntando a los astros, a sus sucesores obeliscos (etim. “piedras de luz”), a los rayos del Sol que representaban las aristas de las pirámides sobre la tierra, a la amalgama del tiempo y el espacio, de la vida y de la muerte, de la *presencia* y la *ausencia*, la *luz* y la *sombra* que, en definitiva, hemos atendido desde el Paleolítico: Beuys practicaba la *magia presencial*, sabía conjurar la *sombra* como nadie. Cuando preconizaba un arte a modo de religión, lo hacía ya desde su práctica, y era su total fe en ella lo que tanto irradiaba y convencía.



**F-14.** Joseph Beuys, ‘Rayo iluminando un venado’.

46 Molina, Ángela, “Me gusta América... me gustas tú”, El País (“Babelia”, p. 16), 9-3-2002.

En la homilía que pronunció Antonio Beristain por la muerte del escultor Eduardo Chillida en agosto de 2002, este sacerdote le daba gracias a Dios de los cristianos “... porque Eduardo ha creado un arte singular, transcendente-inmanente. Transforma el acero cortén, el hormigón, y la piedra en espíritu, presencia invisible de energía ilimitada, belleza evocante del más allá”.<sup>47</sup>

En 2003, el mundo del arte estaba ya sumido en la gran crisis de valores y conceptos propiciada por Duchamp. Se habían multiplicado exposiciones tildadas por unos de frescas, valientes y subversivas, mientras otros las calificaban de vacuas tomaduras de pelo o mera basura. Era Londres la ciudad que ejercía el liderazgo como escenario de la vanguardia artística. Su mejor combustible era la polémica, con la que aseguraba un espectáculo que movía una ingente cantidad de millones de euros. El nuevo arte tenía dos claves: el espectáculo y el dinero. La Royal Academy batió el récord de visitantes con obras provocadoras de jóvenes artistas británicos. El comisario Norman Rosenthal aseguraba que “si el escándalo es lo que mueve el arte británico eso es preferible ‘a que sea la política, como ocurre en España, la que decida la calidad de los artistas a exponer en un museo’”.<sup>48</sup>

Entre la especulación londinense, y las mafias político-culturales españolas, ciertamente el arte no parecía sino sucumbir ante intereses bien ajenos al mismo en ambos países, al igual que en casi toda Europa por los mismos o similares motivos. Pero los artistas-brujos para los que el arte es su religión, estaban como estuvieron los anteriores, y estarán los posteriores, por encima de esas veleidades.

En el caso español, artículos como el citado de Anatxu Zabalbeascoa, abrían los ojos de más de alguno para ver, como en el célebre cuento, al “emperador desnudo”:

*Ya no impactan ni las vacas degolladas, ni la exposición de vísceras putrefactas ni las acciones sadomasoquistas en las que los artistas se mutilan. Por eso, las dos últimas polémicas parecen poco más que repeticiones de escándalos ya superados. El año pasado, la Tate Galery compró una de las latas de 30 gramos de mierda que, a principios de los sesenta, firmó el italiano Piero Manzoni. El precio de la obra rebasó los 30.000 euros [bochornoso que, desde nuestra cultura, nos hayamos atrevido a llamar fetichistas y supersticiosos a nuestros antepasados orientados por los brujos de Altamira o El Castillo]. El gramo de excremento de artista superaba el precio del oro puro, y este hecho, naturalmente, suscitó la protesta burlona por parte de la mayoría de los medios de comunicación, que, año tras año, muerden encantados el filón del desafío artístico.*<sup>49</sup>

Esta crisis que, para el común de los historiadores, se remontaba a 1915, cuando Duchamp, entonces pintor cubista, salto a la tridimensionalidad y expuso un urinario al que había titulado ‘Fuente’, llegaba a los límites de sus efectos, si bien Zabalbeascoa denunciaba que habían sido demasiados ya sus excesos:

47 M.M., “Multitudinaria y emotiva despedida a Chillida”, El País, 22-8-2002.

48 Comentario recogido en Zabalbeascoa, Anatxu, “Es esto arte”, El País (Semanal, p. 66), 26-1-2003.

*Desde que Duchamp expusiera su urinario, en el nombre del arte, se han expuesto, y muchas veces vendido, grasa (Joseph Beuys), basura (Arman), colchones viejos (Robert Morris), excrementos (Piero Manzoni), máquinas que aseguraban la destrucción del museo (Chris Burden) y coches aplastados (César). Los artistas se han cortado con cristales (Ana Mendieta), han pagado a la gente para que se masturbase (Santiago Serrano), se han transformado quirúrgicamente (Orlan), se han implantado un brazo mecánico (Sterlac), se han mutilado públicamente y han llegado, incluso, a cortarse el pene: el vienés Rudolf Shcwarzhogler terminó, rodaja a rodaja, con el suyo poco antes de terminar con su vida. Con tanto pasado es difícil tener mucho futuro.*

Zabalbeascoa, no obstante, metía en un mismo saco oportunismos comerciales, transtornos mentales o aberraciones autodestructivas como la de Shcwarzhogler con gestos o acciones como las de Beuys y Mendieta que nada tienen que ver con ellas. Dicho esto, lo cierto es que si en el Arte se ha llegado a estas situaciones es porque el arte es, actualmente, una religión. Una religión mal entendida en muchos casos, tal y como malentienden las suyas quienes se inmolan y/o matan por ellas, o por quienes se pelean por si la (estatua) virgen de su barrio es más guapa que la del barrio de al lado, o por quienes se flagelan hasta sangrar en procesiones, se desuellan las rodillas en peregrinaciones masoquistas, o comercian con reliquias, etc. Muchas de estas aberraciones, sin embargo, se practican cada año en España sin que nadie aquí cuestionase el futuro de la religión. No representan todo el hecho religioso, de igual modo que la lista de Zabalbeascoa recoge tendencias y excesos del arte, pero no todo su espectro. Por otra parte, Beuys no vino a recoger el relevo de Duchamp, sino a prenderle fuego. Duchamp tomó clara distancia con aquéllos a quienes consideraba “románticos” por entender, precisamente, el arte como una religión: “Me temo que en arte soy agnóstico”.<sup>50</sup>

En cuanto a Mendieta, bastan sus palabras para comprobar que sí era el arte su religión, y no una enfermedad; una religión natural con la que conectaba con el universo a través de sus acciones litúrgicas:

*Mi arte se basa en la creencia en una energía universal que todo lo recorre: del insecto al hombre, del hombre al planeta, del planeta a la galaxia. Mis trabajos son las venas irrigadoras de ese fluido. A través de ellas asciende la sabia universal, las creencias originales, los núcleos primordiales y los pensamientos inconscientes que alientan el mundo. No hay pecado que redimir: sólo existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizar*

49 Zabalbeascoa, Anatxu, *ibidem*.

50 Frase recogida en Vila-Matas, Enrique, “Una vida absolutamente maravillosa”, El País (“Babelia”, p. 16), 18-04-09, recogiendo *Conversaciones con Marcel Duchamp*, (Pierre Cabanne. Traducción de Jordi Marfá. Anagrama). Autoproclamarse agnóstico no era definirse como ateo, pero la diferencia con los planteamientos posteriores de Boys es evidente. Aun así, bueno es recordar que, desde su propia filosofía vital, Duchamp se situaba siempre entre el ser y el no ser, el significar y el no significar, y gustaba de jugar con la célebre paradoja cuántica de Schrödinger por la que un gato está vivo y muerto a la vez.



*de los inicios, el tiempo que desde el interior de la tierra nos vigila. Existe, ante todo, la búsqueda de un origen.*<sup>51</sup>

Una de las ventajas del Arte como Religión es que no necesita predicadores, sólo testimonios como los de Mendieta o Beuys, que alienten a sustituir el fetichismo por el “presencialismo”, el excentricismo por la creatividad, y que expulsen a golpe de flagelo intelectual a tantos mercaderes-buitres como aún tiene el “cadáver exquisito” andante del arte del siglo xx en los albores del xxi. Ahora es momento de revisión y de reflexión, de empezar a caminar descalzos, pero sin necesidad de herirse. Para ello, las huellas que dejaron nuestros antepasados en los umbrales de las cavernas, yendo hacia la gran *Sombra* para conjurarla con la *luz* de sus antorchas, nos pueden enseñar el verdadero camino.

Sebreli dijo que *“la desacralización del arte significa que todo puede ser arte, pero, por ese mismo motivo, nada lo es específicamente”*. No tuvo en cuenta que, igual que hay religiones sin Dios, como el Budismo, tampoco lo necesita una magia o religión natural de pregunta humana, en vez de respuesta presuntamente divina, como lo es el Arte. Los haces de *luz* en la Zona Cero de Nueva York, demostraron cumplidamente su verdad asimilable por todos, por no ser “la única verdad” sino la fusión de todas las verdades en momentos de sufrimiento compartido y necesidad de expresar esperanza.

Aquel año murió Jorge Oteiza, el escultor del vacío, que había contado sus orígenes en esta magia antigua, años atrás, al diario que más espacio dedicó a su pérdida:

*Yo me hice escultor a los tres años, en la calle Fuenterrabía, número 29, de San Sebastián. Estaba de pie, subido a una silla y apoyado en el alféizar del ventanal viendo cómo el vidriero colocaba un cristal, y él me vio tan interesado que me pasó la masilla; yo hacía pelotillas y las ponía en el vidrio. Luego he tenido muchos proyectos con vidrio en mi escultura, y algo hay en toda ella que la define: una presencia de la ausencia*<sup>52</sup>.

En marzo del año 2003 la guerra de Irak suponía una gran amenaza para un patrimonio cultural y artístico de incalculable valor. El arquitecto y periodista británico Dan Cruickshank recorrió aquellos lugares tomando nota del estado de los monumentos, dando cuenta del mismo, aportando datos un tanto turbadores de la legendaria Babilonia:

*La mayor parte de la ciudad antigua se ha reconstruido con ladrillos nuevos y mortero de cemento, creando una serie de recintos desangelados. Sadam [Hussein], de la misma manera que Nabucodonosor —el rey babilonio que levantó el zigurat mencionado en el Antiguo Testamento con el nombre de torre de Babel—, ha intentado asegurarse la inmortalidad estampando su nombre en los ladrillos de sus obras. Con este gesto, el dictador sugiere que él es la personificación de la historia y el alma de*

51 Frase recogida por Sentís, Mireia, “Ana Mendieta, la silueta del destino”, en *Al límite del juego*, Ardora, Madrid, 1994, pág. 67, sin acompañar referencia bibliográfica. Esta “búsqueda del origen” había llevado a Mendieta a investigar sobre santería, asociada, para ella, a la magia de los días de su infancia.

52 Molina Foix, Vicente, “Creo en la violencia contra los violentos”, *El País*, 1-10-1995, pág. 15.

*este país, y que su régimen representa la continuidad con los grandes imperios asirio y babilonio.*<sup>53</sup>

El que Babilonia había sido reconstruida por el régimen de Sadam con ladrillos que llevaban su nombre estampado, confirmaba que, desde los tiempos neolíticos, la Humanidad había realizado un largo, y retorcido, recorrido desde lo megalítico hasta lo megalómano (Foto 15). Esta patética *presencia testimonial* (v. HI 1.4.2.11) lo demostraba fehacientemente. Ahora bien, el mal rondó mucho antes por esas arenas en las que, por cierto, fue Nabopolassar quien comenzó las obras que terminaría su hijo Nabucodonosor, cuarenta y tres años más tarde. Un comité de expertos calculó que se emplearon diecisiete millones de ladrillos cocidos en el fuego para la construcción del grandioso zigurat de Babilonia, que debería representar el triunfo de la ciudad sobre sus enemigos, y que dio lugar al mito de la torre de Babel.

Al principio, cuando comenzaron las obras, el propio rey, sus hijos y altos dignatarios de la corte portaron los primeros baldes con una argamasa de barro a la que añadieron vino y miel<sup>54</sup>.

Un mes más tarde de la gesta megalómana, los medios de comunicación de todo el mundo mostraban imágenes del derribo de todas las estatuas públicas de Sadam Husein, siendo algunas de tamaño natural enganchadas a coches y arrastradas por todo Irak<sup>55</sup>.

Mientras tanto, la Humanidad seguía construyendo cavernas santuarios en los que conjugar *luz* y *sombra*, sublimando en su interior los objetos de culto. En un recodo del río Hudson, a media hora de Manhattan, en la antigua planta de impresión de una fábrica de galletas, se mostraba con verdadera ambición el arte abstracto posterior a la década de los sesenta. Años más tarde, sería visitado por Ángela Molina, que abrumada por su grandilocuencia, preguntaba:

*¿Puede semejante fantasía gigantesca convencernos definitivamente de que la veneración por estas nuevas catedrales del arte se ha convertido en la solemne religión del turista global?*<sup>56</sup>

Tras enumerar las obras coleccionadas sobre el terreno, entre las que se encuentra la serie de Andy Warhol “*Shadows*” (“*Sombras*”), iba al encuentro, bajo tierra, de las que en su artículo titulaba “*Esculturas cavernícolas*”: *El oscuro sótano encuentra presencias que no pueden ser heridas. Son las catacumbas del Día, donde sólo pueden caber las rotundas piezas de Bruce Nauman, como la que descubre su improvisado taller (Cartografiando el Estudio I, 2001), únicamente iluminado por las grandes pantallas de vídeo. En ella vemos dos ratoncillos que corretean por el estudio durante el tiempo en que el artista está ausente. En la planta alta, las*



**F-15.** Reconstrucción del palacio cuyos ladrillos van estampados con el nombre de Sadam Husein.

53 Cruickshank, Dan, “Víctimas monumentales”, *El País* (“Babelia” pág. 20), 22-3-2003.

54 En el mito babilónico de la creación se narra que los dioses crearon al hombre en un lago de juncos y lo hicieron de un barro mezclado con sangre que, con cierta probabilidad, guardaba relación con los sacrificios humanos que practicaban y que los judíos rechazaron para su mito de la creación del primer hombre. En cualquier caso, se trató del primer ladrillo que habría fabricado la divinidad para la erección del templo de la Humanidad.

55 Puede verse una de ellas en *El País* (“Internacional” p. 4), 10-4-2003.

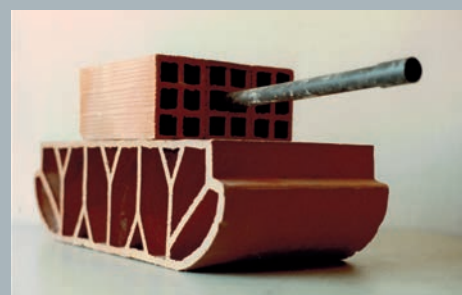
56 Molina, Ángela, “Arte vivo en la vieja fábrica”, *El País* (“El Viajero”, p. 8), 14-4-2007.



**F-16.**  
Eduardo Cuadrado,  
'Proyección en fundido  
lento de escultura  
homo espantajo sobre  
su sombra', 2003.



**F-17.**  
Vincent Ganivet.  
Holanda, 2004.



**F-18.**  
Loc. 'Tanque', 2004.

*esculturas cavernícolas (Destruction of the father, 1974) y las nada temibles arañas de bronce de Louise Bourgeois conviven con los restos de la arquitectura industrial sobre las paredes de ladrillo rojo desgastado y el óxido de antiguas poleas de grúa (ibídem).*

En el mismo año, el escultor español Eduardo Cuadrado presentaba, en el Museo de La Pasión de Valladolid, la exposición Sombras de apariencias, un itinerario intelectual entre la realidad y sus modos paralelos, en los que el arte aparece como alternativa más loable, desde el que conjugar *presencia-ausencia*, y conjurar el vacío que toda existencia humana conlleva. Esculturas objetuales, siluetas o *sombras* recortadas en puertas, y diferentes montajes e instalaciones conformaron la muestra. Foto 16).

En 2004 se montó la instalación del artista francés Vincent Ganivet en la Galerie West de Holanda. Se trataba de una serie de esculturas e instalaciones donde el joven artista utilizaba los elementos tradicionales de la construcción de una forma diferente, creando campos significantes abiertos. (Foto 17).

Otros animábamos, en España, con metáforas de ladrillos, (Foto. 18) a artistas de diversos países y sentires a elaborar obras de arte, exclusivamente, con materiales de obra de albañilería, ladrillos incluidos, para montar la exposición Abierto por Obras de la que fui comisario en la galería Cruce de Madrid, llevándola posteriormente al Círculo de Arte de Toledo, invitando allí a sumarse a más artistas. (Foto 19).

En 2005, un periódico artístico abría hueco en sus páginas para las 'Sombras lunares' del escultor Miquel Navarro, una de sus instalaciones en las que se desliga la monumentalidad de la proporción real del mundo sensible para manifestarse a través de la percepción del espectador:



*Una percepción que en el caso de la obra de Miquel Navarro se asume como más que evidente al enfrentarse a unas piezas monumentales aunque paradójicamente de pequeña escala, unas piezas que plantean ciertas vinculaciones con un paisaje megalítico de carácter casi arqueológico. Unas ciudades fantasma, habitadas por una multiplicidad de seres inertes pero poseedores de una presencia manifiesta en su intensa*

**F-19.**  
Cartel diseñado por el autor, de la exposición "Abierto por obras". Galería Cruce, Arte y pensamiento, Madrid, 2004.



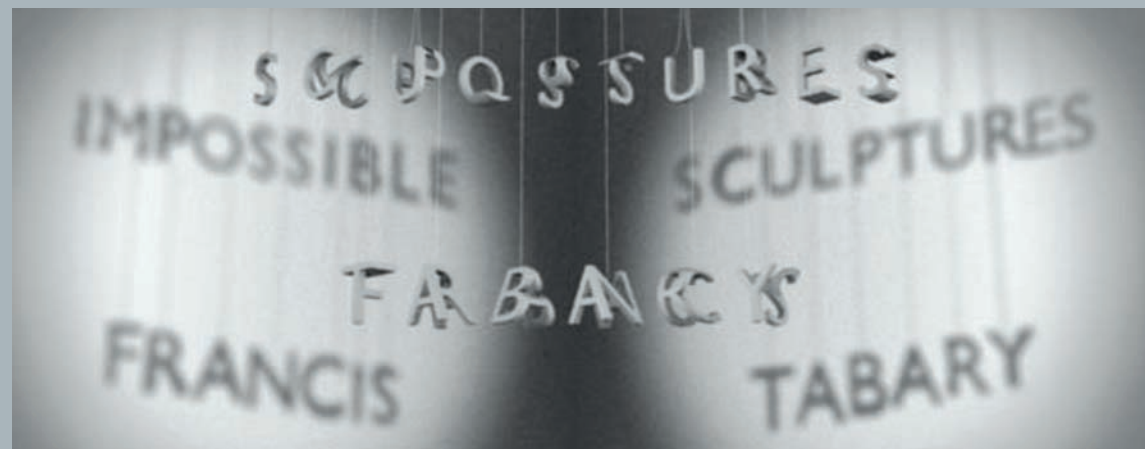


**F-20.**  
MP&MP Rosado.  
"Teamwork", 2004.  
En ARCO 2006.



**F-21.**  
Marcela Cabutti.  
"Sombras de Lux".  
2006.

**F-22.**  
Francis Tabary.  
Doble escritura umbrátil,  
2007.



*inmovilidad, que se extienden silenciosas pero con contundencia por un espacio abiertamente receptivo a dicha ocupación.*<sup>57</sup>

También vimos en España muros como potros de tortura o elementos de alienación en ferias internacionales de arte como ARCO, que presentaban esculturas como 'Teamwork' de MP&MP Rosado. (Foto 20).

En 2006, La sombra llegaría a regalarse como objeto de lujo, de deseo, con propuestas como la de Marcela Cabutti, aunque sea enviándolas a ciegas sin remitentes ni destinatarios, como envíos imposibles de grupos escultóricos, algunos inspirados en conocidas pinturas románticas como las de C. D. Friedrich. Se trataba de ideas de esculturas descomunales que nunca llegarían a verse realizadas, por lo que, cual si de su esencia se tratase, era la *sombra* la que las "presencializaba". (Foto 21).

Al mismo tiempo, otros escultores se aferraban a la "presencia matérica", como el griego Yannis Kounellis, en cuyas obras Javier Maderuelo decía que la materialidad se imponía con su "contundente presencia":

*En ellas se puede reconocer un abrigo o un somier, un hacha o una máquina de coser, pero esos elementos no están en la obra para aportar significados o representando una idea, están ahí porque ofrecen una potente presencia, porque se imponen con su materialidad al espectador.*<sup>58</sup>

También en 2006 Nord presentaba en su obra 'The hands' ('Las manos') una pared sobre la que unas manos silueteadas simulaban el conocido juego infantil de *sombras*, pero éstas se rebelaban y dejaban de seguir el movimiento de los dedos, para componer formas monstruosas.

En 2007, el mago galo Francis Tabary presentaba, con gran impacto mediático, unas figuras confusas que, con iluminación cruzada, proyectaban a ambos lados de las mismas frases diferentes, en un desdoblamiento con el que hubiera jugado a gusto Joan Brossa. (Foto 22).

Ese año se creó en Madrid una caverna-santuario para la preservación de la memoria (contención de la *presencia*) de las víctimas del atroz atentado terrorista que había tenido lugar en la estación de trenes de Atocha el fatídico 11 de marzo de 2004. A pocos días de su inauguración, Patricia Ortega Dolz avanzaba las impresiones que causaría a la gente cuando pudieran acceder a este nuevo espacio mágico:

57 Alfonso de, Carlota, "Miquel Navarro, 'Sombras lunares'", El Punto de las artes, 29-4-2005, pág. 4.

58 Maderuelo, Javier, "Oscuras presencias", El País supo, "Babelia", Arte, p.19. 18-2-2006.

*Si hay algún misterio sin descubrir en Madrid es el monumento a las víctimas del 11-M, tapado y protegido con un cubo de lona negra al principio y por una enorme tela actualmente. Todo el mundo espera a que sea descubierto el próximo domingo en el acto que contará con la presencia del Rey y del presidente del Gobierno. Sin embargo, cuando se descubra el monumento, nadie que esté allí lo verá realmente. Porque desde donde se ve es desde abajo, a dos metros bajo tierra, desde la habitación azul. Porque el monumento es una especie de viaje, con la particularidad de que ese viaje conduce al cielo.*<sup>59</sup>

La periodista explicaba, al cabo, que la percepción mágica del monumento sólo se consigue cuando, desde abajo, las personas se ven bañadas en el haz de *luz* que irrumpe en la "caverna", y cubiertas bajo una membrana de centenares de mensajes sobrevolando sus cabezas (aquellos que aportó espontáneamente la gente el día del atentado y los posteriores, similares a los del 11S newyorkino), registrados en piezas de cristal que fueron levantando, emocionados, los 24 albañiles de distintas nacionalidades en disposición de espiral. El cuerpo transparente que protege el óculo del santuario se levantó, por primera vez en la arquitectura, con estos ladrillos de vidrio macizo de 15 cm de espesor y 8 kg de peso, que fueron pegados, artesanalmente, con tanta meticulosidad que cada uno tenía escrito el día y la hora en que fue puesto. Nada que ver con la *presencia* registrada del nombre de Saddam Husein en los ladrillos de las restauradas murallas de Babilonia. Aquí estábamos en lo megalítico en vez de en lo megalómano, y no porque puedan compararse ladrillos de cristal con bloques de piedra en lo matérico, sino porque son elementos igualmente "consagrados" en monumentos funerarios afines, pese a la distancia, en concepto presencial.

En 2008, las *sombras* de basuras en aparente *presencia esparcida* pero que aparecían, en realidad, en modo de *presencia ordenada* dispuesto por los británicos Tim Noble y Sue Webster, convertían lo objetual repugnante en lo umbrátil poético, con composiciones de las que se hubieran sentido orgullosos los brujos umbrátiles paleolíticos, inventores de la técnica. (Foto 23). Otras veces, estos artistas utilizaron objetos de la industria del sexo para mensajes ambivalentes de oportuna crítica social. (Foto 24). Desde el discurso objetual, en 2009,

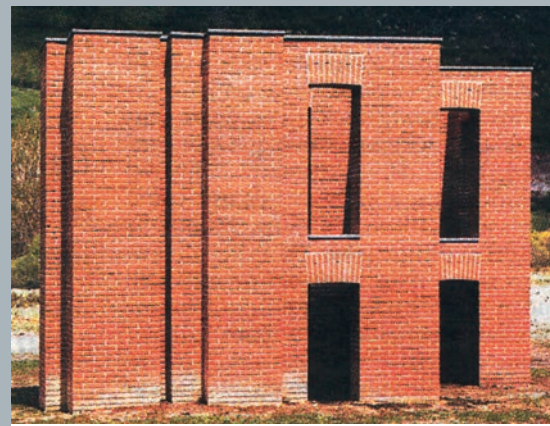
**F-23.**  
Tim Noble  
y Sue Webster.  
'Materia oscura', 2008.



**F-24.**  
Tim Noble  
y Sue Webster.  
'Pink Narcissus'. 2008.  
Foto: REUTERS.

59 Ortega Dolz, Patricia, "Dentro del monumento del 11-M", El País, 8-3-2007, p. 35.





**F-25.**  
Per Kirkeby.  
Escultura en Plan  
(Huesca).  
Colección del CDAN,  
2009.

mientras los arquitectos se lanzaban a diseñar “esculturas habitables”, pintores como Per Kirkeby llevaban a cabo “arquitectura escultórica” no funcional, en la que sólo pueden habitar las ideas, como es el caso de una construcción levantada en Plan (Huesca) para la colección del Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas (CDAN). Ángela Molina hablaba de ella como una “... *arquitectura que deriva de las formas naturales y que a la vez busca su contraste. En su erosión retornará a la naturaleza, y ese mismo entorno se apropiará de aquellas ruinas hasta convertirlas en una auténtica*

*transparencia*.”<sup>60</sup> Son consideraciones “permanenciales” interesantes para nuestro planteamiento *presencial*, por cuanto implican a la acción tanto o más que a la materia, pues aunque la total erosión llevase gran cantidad de tiempo, desde el momento en que se realizara la obra ya podríamos tildarla de agónica. El tiempo irrumpe en el espacio como el espacio en el tiempo, son caras de una misma moneda, como la materia y el vacío, la *presencia* y la *ausencia*. (Foto 25).

Ese mismo año, la *sombra* de Wen Jiabao, primer ministro chino, evidenciaba aún más que su lenguaje corporal la altivez de su postura frente a la problemática del Tibet, acusando a algunos países occidentales de utilizar al Dalai Lama con fines antipropagandísticos hacia su país, ya casi convertido en la primera potencia mundial del nuevo orden económico. (Foto 26). Los fotógrafos de prensa practicaban, cada vez más, la ancestral magia umbrátil, mientras artistas pintores como Per Kirkeby iban al encuentro con la materia, y desde la reflexión pictórica afrontaban tareas como la realización de un espacio no habitable, como la escultura de Plan (Huesca).

**F-26.**  
Sombra amenazadora  
del primer ministro  
chino, Wen Jiabao,  
El País, 14-3-2009.  
2009. Imagen: AP.



El primer ministro chino, Wen Jiabao, durante la conferencia de prensa de clausura de la sesión anual de la Asamblea Popular Nacional. / AP.

60 Molina, Ángela, “Transparencias”, El País (“Babelia” p. 17), 22-8-2009.

Al año siguiente, la *sombra* del presidente brasileño Lula da Silva mostraba su apoyo a su “heredera” política, la candidata Dilma Roussef, cuando convirtió la despedida de su cargo, en el “en-cargo” de que la votasen a ella. La magia de la fotografía supo evidenciarlo con una sola imagen de toma directa durante un mitin. (Foto 27).

También fue en 2010 cuando el escultor Luis Jaime Martínez del Río, presentó una extraordinaria colección en el Museo del Traje de Madrid (anterior Museo Nacional de Antropología y que, previamente a éste, fue el Museo Nacional de Arte Contemporáneo MEAC). Se trataba de una agrupación misteriosa de trajes de *sombra*, que tuve el placer de ver desfilar el día de la inauguración, sin movimiento físico pero a gran velocidad intelectual. Martínez del Río, catedrático por más de Escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, hizo gala de su maestría con materiales ligeros a los que había accedido tras un largo proceso de desmaterialización de su obra, tras la dureza del hierro y la de la piedra pero, sobre todo, de una sociedad, incluso de una familia, que nunca estuvieron a la altura de su magia escultórica, y menos de semejante incursión *umbrátil*. Dos años más tarde, cuando le tocó definir lo que había sido y era el arte para él, en *Diccionario Ilustrado* al caso, en páginas que dan cuenta de la imponente *presencia* que cobran sus trajes de *sombra* en mínimos de espacio y tiempo, hacía unas declaraciones reveladoras:

*La escultura me permite comunicar la impresión de determinados estados de conciencia, especialmente mis temores, ante la patencia de transitoriedad, vulnerabilidad e incertidumbre de la existencia.*

*La escultura es el medio que me sirve para interrogar las potencialidades sensibles que preceden a la creación de imágenes con poder significativo, para concordar un cierto diálogo entre presencia y ausencia en relación con la indefinición de la existencia, con el misterio de lo real y lo ausente. Me sirve para organizar mis propias sensaciones reunidas en una identidad corpórea.*<sup>61</sup>

No pude por menos que invitarle a exponer en el Círculo de Arte de Toledo, del que era presidente desde hacía 15 años y, agotando esta etapa, pensé que entre las exposiciones con las que quería despedirme del cargo, estaba sin duda la suya. Habiendo aceptado Martínez del Río, y teniendo yo el honor de ser el comisario de la misma, desde el momento en el que entraron para el montaje sus trajes de *sombra* en la sede social del Círculo, otrora iglesia de la (in)Santa Inquisición (S. xv al xix) en la que oficiaron pérfidos personajes de nuestra (in)cultura como Torquemada, o Niño de Guevara, cobraron vida propia, ‘iluminaron’ el templo.

Las esculturas dialogaban con el espacio y el tiempo allí contenidos, pasaron de ser trajes de *sombra* a “*Sombras inquisitoriales*”, tal y como rezaba el título de la muestra.



**F-27.**  
La *sombra*  
de Lula da Silva  
apostando  
por Dilma Roussef.  
2010. Foto: AFP.

61 Luis Jaime Martínez del Río, “arte:”, en: Juan Fernando de Laiglesia y González de Peredo, VVAA. arte: *DICCIONARIO ILUSTRADO*, op. cit., p. 208.



El escultor decidió desplegar las piezas en ademán litúrgico, enfrentadas al que fuera el altar del templo, hoy convertido en escenario. En el eje longitudinal de la sala, invadiendo visualmente el interior del gran arco mudéjar que abre el ábside de arcos menores de herradura y ojivales, dispuestos en dos niveles, una de las esculturas más oscuras, al contraluz del altar, cuya *presencia* resultaba realmente fantasmagórica. (Foto 28). sintetizaba la tensión emocional e histórica tanto de la obra de Martínez del Río como de la sala en sí, rezumando angustia en una disposición en la que el continente y el contenido se fundieron en unidad inolvidable para las más de dos mil personas que pasaron por el lugar durante el mes de la muestra. Pocas veces este espacio, con toda su carga *presencial*, fue tan bien entendido y aprovechado. Al poco tiempo, este artista colaboraba en un vídeo-performance por mí dirigido que, arrancando con luz de fuego en cuevas subterráneas romanas milenarias del subsuelo toledano, terminaba en la misma sala conciliando noche y día, *luz y sombra*, en lo que resultó otra experiencia de alto voltaje *presencial*.<sup>62</sup> No todas las “noches toledanas” son nefastas; algunas pueden recordarse con felicidad toda una vida.

El mismo año, durante una de mis participaciones en la Bienal de Harlech (Gales), tuve ocasión de admirar la obra intangible de Phil Rawle, un joven artista que durante distintos días, entre las 09:00 H y las 15:00 H, dibujaba los límites de la *sombra* de un árbol manifestando el movimiento cosmogónico dibujando en el espacio con la complicidad del tiempo. (Foto 29). No me dio la sensación de que la magia umbrátil de nuestros antepasados fuera a caer en desuso con las próximas generaciones. Todo lo contrario, mejorará con el tiempo como lo ha hecho hasta ahora porque, en realidad, no es magia propiamente paleolítica, sino una indagación metafísica humana, y una rebelión contra la muerte consustancial a nuestra especie, practicada desde entonces hasta nuestros días. Nuestros ancestros paleolíticos no conjuraron la *sombra* por ser primitivos, sino por ser humanos. Sus cerebros de *homo sapiens sapiens*, eran idénticos a los nuestros. En el mismo año, el museo Guggenheim de Bilbao le dedicó una retrospectiva al escultor Anish Kapoor, quien en entrevista al caso declaró que “La mejor escultura es la tierra y la mejor no-escultura es el cielo. ¿Cómo puedes hacer algo mejor?”. Entre la tierra y el

62 De esta acción, ‘DRACO, Danza de la luz y de la sombra’, en cuya primera secuencia interviene L. J. Martínez del Río, puede verse amplia colección fotográfica en mi trabajo Barredo de Valenzuela, Fernando, *Dracos del Greco*, op. cit. (págs. 171 a 180).

cielo transcurre la existencia humana, entre lo inmanente y lo trascendente se articula el pensamiento de la gran mayoría de habitantes del planeta, aunque pocos practican la “religión escultórica” que tanto y tan bien puede orientar existencialmente:

“La vida no es broma. Es trágica. Por eso es por lo que uno hace algo que espera que sea serio. Y lo que sucede es que cuando te paras y observas una obra de arte, cambia el sentido de la propia *presencia*, el sentido del tiempo se extiende. Hay ligeras variaciones en tu interior, casi poéticas. Creo que esa es la mejor manera de vivir la vida”<sup>63</sup>

Kapoor concluía que, muy por encima del ego del artista, éste tiene “una misión”, y después de algún tiempo “*puede tener la autoridad de encabezar un punto de vista hacia una utopía colectiva. Y eso es lo que necesitamos hacer en este momento*” (ibídem). Los escultores de rango suelen terminar construyendo su propia metafísica; adquieren tintes mesiánicos para iluminar el camino colectivo.

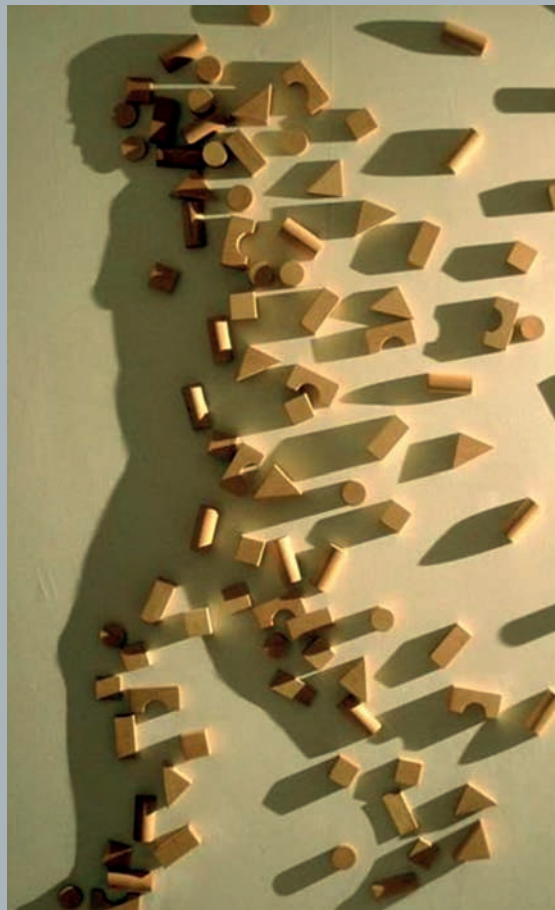
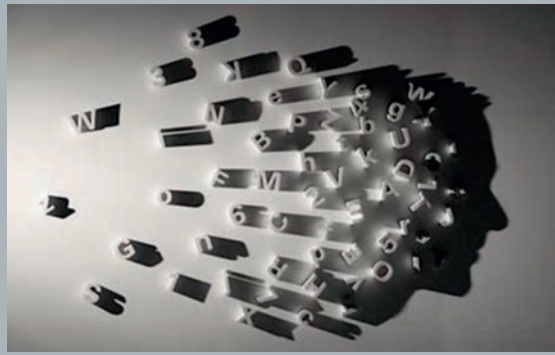
También en 2010, un escultor japonés, Kumi Yamashita, sorprendía al mundo y acaparaba extraordinaria atención en la red internet, con llamativos efectos con *sombras* reales que evocaban *presencias* insospechadas



F-29. Phil Rawle, 'Timelines', Hanley Park, Stoke on Trent. 2010.

63 “La escultura fracturada”, El País (“Babelia”, p. 3), 16-3-12.





F-30-31. Kumi Yamashita. Escultura umbrátil, 2010.

F-32.  
Nuttakit Sukjaroensuk.  
Corazón de ladrillos,  
2010.

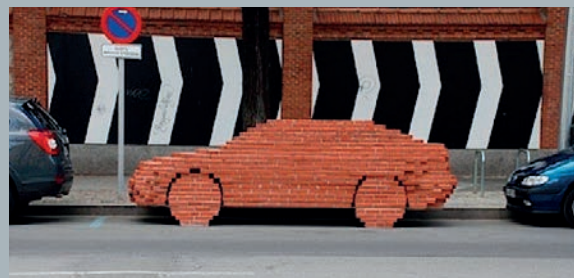
en los objetos que las proyectaban. Se trataba del mismo modo de conjuración umbrátil que hiciera hace miles de años el artista-brujo de la estalagmita del hombre-bisonte en la cueva del Castillo. A partir de la iluminación de poliedros dispuestos en aparente desorden, sus *sombras* construían siluetas que aparecían no por arte de magia, sino por la magia de un arte tan remoto como vigente. (Fotos 30 y 31).

Ese mismo año, otros artistas japoneses como Nuttakit Sukjaroensuk, insistían en materializar sentimientos en ladrillos, recordándonos que se nos pueden llegar a bloquear, (Foto 32) mientras la red se llenaría de alusiones a la movilidad de los coches por una *presencia* tan contradictoria como la de coches configurados con ladrillos. (Foto 33).

Con más implicación filosófica, artistas como Baltazar Torres contraponían la legítima opacidad del ladrillo a la presunta transparencia de un obsoleto paisaje clásico, junto a un espacio lleno de *sombra*, en ferias internacionales de arte como ARCO en Madrid. (Foto 34).

Otros artistas de fama internacional como Thomas Schüte, engañarían las preconcepciones con muros de aparentes ladrillos en centros de arte contemporáneos como el Reina Sofía, de Madrid, en instalaciones como 'Retrospección', provocando la perplejidad de quienes al acercarse a la obra advertían que se trataba de pequeños cuadros de bastidores entelados al estilo clásico.

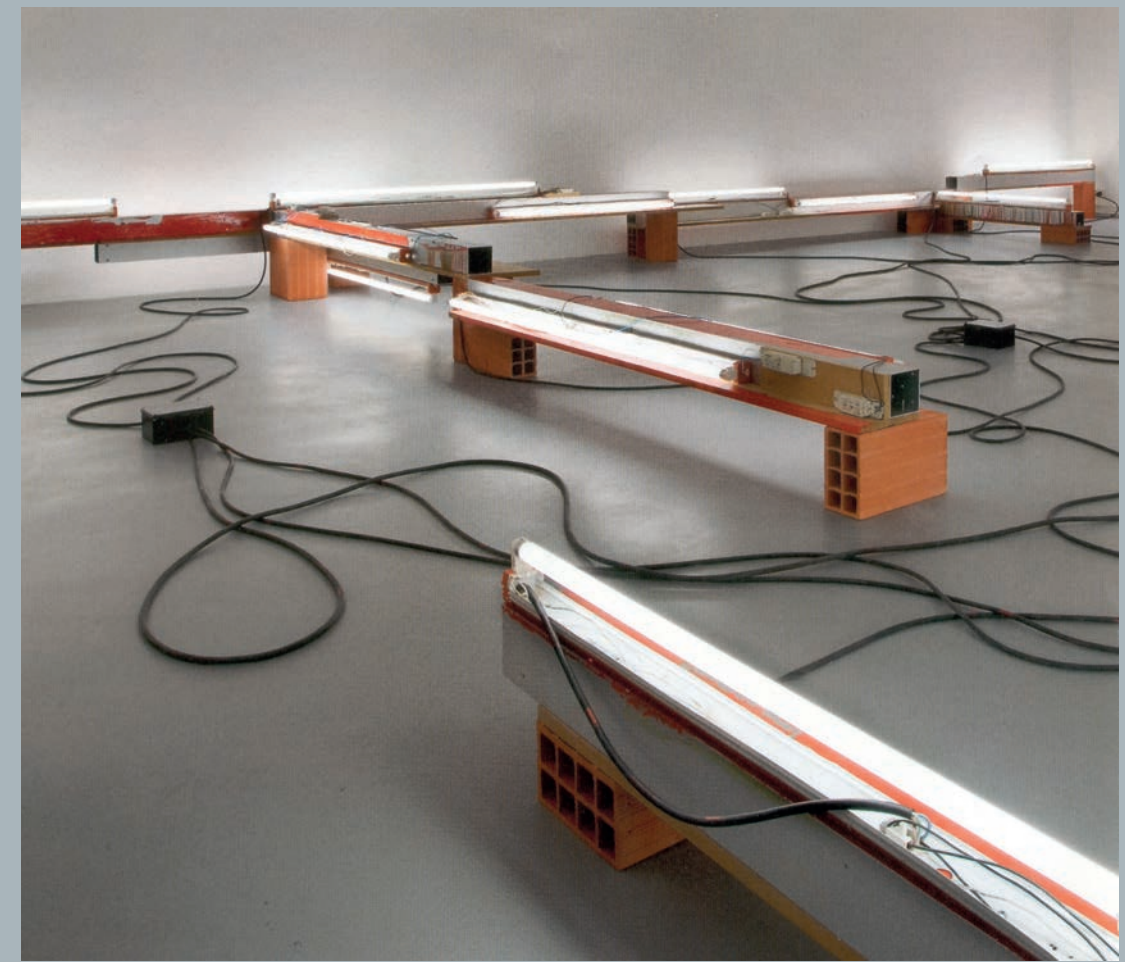
Otras veces fueron ese año los ladrillos directamente la *sombra*, como en el caso de la instalación "Monopol" de Pedro Cabrita Reis en la Galería Hamburger, de Luxemburgo, actuando como soportes de tubos de *luz* incandescente. (Foto 35).



F-33. Coche de ladrillos. 2010.



F-34. Baltazar Torres. Sin Título. ARCO 2010.

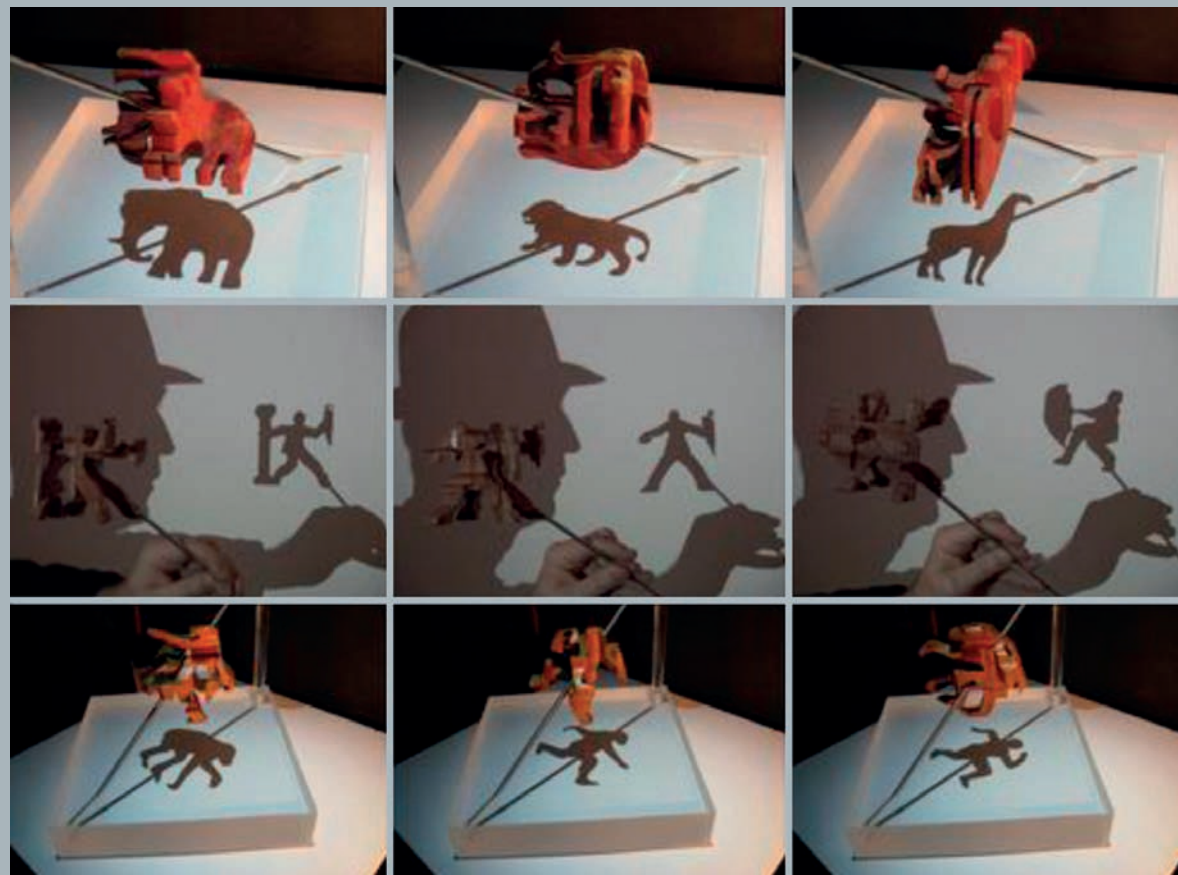


F-35. Kumi Yamashita. Escultura umbrátil, 2010.



En 2012, para su décimo aniversario, La Casa Encendida de Madrid apostó por una exposición de la ya desaparecida escultora Louise Bourgeois, quien dijera *"No quiero que los objetos dependan de mi presencia"*, y que tenían que durar mucho más que ella. Lo cierto es que Bourgeois está más presente ahora en el panorama internacional del arte que lo que le dejaron estarlo en vida, tendiendo aún sus célebres arañas hilos hacia lo invisible, quizá hacia su encuentro.

También en 2012, un doctor en química sorprendía aún al público con figuras ambivalentes en lo matérico pero nítidas en lo umbrátil, mientras hacía experimentos de resonancia magnética nuclear. John Muntean, científico escultor umbrátil, engañaba a la intuición general por la que, cuando se ilumina un objeto, la forma de su *sombra* se asemeja al mismo. Mostraba así la importancia de explorar nuestros propios talentos y trabajar por desarrollarlos. (Foto 36).



**F-36.**  
Ambivalencias.  
Muntean, 2012.

También en 2012, el artista Bohyun Yoon desmembraba cuerpos, con los que componía después otros cuerpos que, conservan en silueta umbrátil su usual aspecto. Tal es caso de la instalación 'Structure of shadow' más amable que las que, normalmente acostumbra. En ella, con pequeñas piezas de cera iluminadas por bombillas, compuso filas de *sombras* humanas caminado unas detrás de las otras, tan perdidas como los ciegos del famoso cuadro de Bruegel. (Foto 37-38).

En enero del año 2013, el artista mallorquín Miquel Barceló exponía sus últimos trabajos en terracota. Una de las obras que exponía en la galería madrileña Elvira González demostraba que el ladrillo, como útil representativo



**F-37-38.**  
Bohyun Yoon,  
'Structure of shadow'.  
2012 y detalle.

de la *presencia* humana en el planeta, de nuestra extraordinaria capacidad para aprovechar lo mineral al servicio de lo orgánico, seguía tan vigente en el arte como en el Friso de los Arqueros babilonio, si bien con tratamiento propio de esta época.

(Foto 39)

Al mes siguiente de inaugurarse la muestra, Javier Maderuelo, comentaba una de aquellas esculturas:

*En las piezas cerámicas que ahora presenta, realizadas durante el último año, se aprecia esa inmediatez y espontaneidad del acto creador y se reconoce el genio. Una de ellas, titulada Pintor, modelo y cuadro, consiste en un enorme tiesto, de cerca de metro y medio de alto, sobre cuyo borde superior Barceló ha incrustado un ladrillo, un cántaro y una baldosa cuadrada. Aquí los tres objetos, aunque deformados por el impacto contra el tiesto, son perfectamente reconocibles, pero el ladrillo se ha convertido en la cabeza del modelo, la baldosa en el cuadro y el cántaro en la cabeza del pintor.*<sup>64</sup>

En noviembre de 2014, por donde antes había discurrido el sombrío Muro de Berlín, una instalación luminosa titulada 'Lichtgrenze' ('Frontera de luz'), conjuraba la *presencia* nefasta que tuviera aquél, convirtiendo una *sombra* hostil, la gran cicatriz de Alemania, en una senda de *luz* amable, en una *presencia* positiva.

Artistas como la holandesa Marte Haverkamp, del Studio Marte, juegan actualmente con objetos abstractos en las que la deformación construye cuando sus muebles imposibles proyectan *sombras* sobre suelos o paredes desafiando las leyes de la percepción y alentando las posibilidades de relectura y co-creación visual. Sus piezas pueden llegar a resultar muy sorprendentes, inspiradas muchas de ellas por las *sombras* que dejan los muebles y otros objetos; en el halo mágico de *presencia* mutable que, en definitiva y como ya hemos demostrado, constituye toda *sombra* en el cerebro humano. La peculiaridad de la artista consiste en la conversión material de las *sombras*, siempre planas y bidimensionales, dejando que lo intangible alcance lo

**F-39.**  
El objeto ladrillo,  
presente en la obra  
de Miquel Barceló,  
manifestando su  
potencia escultórica.  
2013.



64 Maderuelo, Javier, "La materia del gesto", El País ("Babelia" Arte/Exposiciones, p. 16), 9-2-2013.





**F-40.**  
Marte Haverkamp.  
Pieza de su serie  
"Shadow Collection",  
2015.



**F-41.**  
Glenda Hecksher.  
Sombra de manos  
como vuelo de paloma.  
2015.

tangible por formulación *umbrático-presencial*. (Foto 40).

Una sorpresiva *sombra*, entre otras cosas por su magnitud, puede observarse actualmente en las afueras de México DF. Se trata de una escultura de Glenda Hecksher de siete metros de altura que muestra dos manos enlazadas de manera peculiar. En los días soleados, y a la hora precisa, la *sombra* de la escultura adquiere la forma de una paloma en pleno vuelo. Se trata de un espectacular salto de escala de la práctica umbrátil. (Foto 41).

No ya los artistas reconocidos, sino personas anónimas, artistas todos como nos enseñó Beuys, pueden aprovechar con mirada umbrátil de milenios una de las muchas estatuas anodinas de la época soviética, como 'El Sembrador' que forma parte del patrimonio de Kaunas (Lituania), y hacer un conjuro umbrátil que sólo mostrará sus efectos cuando la gran *sombra* nocturna lo envuelva, convirtiéndole, para regocijo de los viandantes y con el apoyo de la farola contigua, en un sembrador de estrellas. Resulta difícil ver en el llamado "arte de calle" intervenciones tan poéticas y de tanta carga

*umbrático-presencial*. (Fotos 42-43). También hay quien ha llegado a plantearse al 'Hombre sin sombra', en un esfuerzo por desnudarle enteramente de la parte umbrátil, no recuperar la unidad sino cortarla, aunque es obvio que la única manera de contemplar la luminosa figura del japonés Makoto Tojiki, pieza única no



**F-42-43.**  
El sembrador',  
y 'El sembrador  
de estrellas'.  
Kaunas (Lituania).  
Arte anónimo de calle.  
2015.

puesta a la venta (de momento), es sumir a su figura compuesta por multitud de *leds* en una *sombra* mucho mayor que la que habría podido arrojar. (Foto 44).

Mientras unos se esfuerzan en hacer desaparecer su *sombra*, otros hacen lo propio con su materia, fundiendo su *presencia* en muros de ladrillos que, tal y como es fácil ver ya en internet, parecen absorberles, por medio de la pintura corporal, otra gran magia de transformación paleolítica, que tiene su origen en las prácticas de camuflaje de nuestros antepasados cazadores. (Foto 45).

Lo cierto es que desde el cambio de milenio, desde el salto de la cultura del objeto a la cultura de la realidad virtual, de la relativización de la *presencia*,

los escultores especialmente y, por ende, el resto de la sociedad, estamos en el dilema del ser o no ser, entre lo tangible y lo intangible, estableciendo equilibrios en un mundo muy desajustado en lo social, lo económico, lo ideológico y ¡cómo no!, en lo cultural, en el que personalmente el autor de esta tesis, tras indagar y recuperar para sí la magia ancestral de la *presencia* y de la *ausencia*, de la *luz* y de la *sombra*, no he vuelto a sentir más vacío ni más oscuridad que las que necesito para sentirme humano. He encontrado, a través de mis modos presenciales de escultura, en el arte ritual contemporáneo, una religión sin "verdades únicas", y que puedo compartir. (Foto 46).

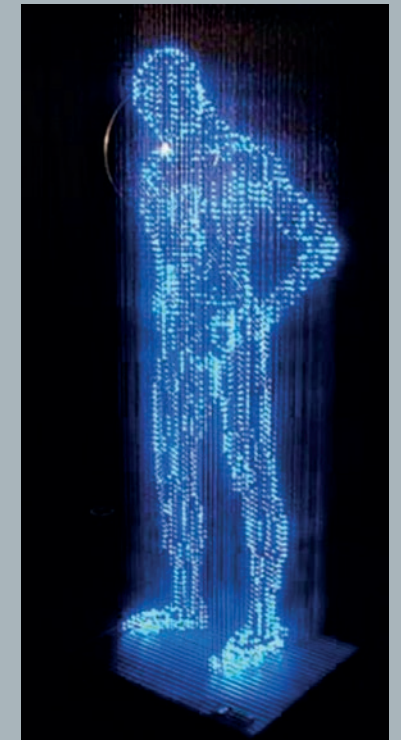
En esta imagen advertimos un modo de *presencia* no enunciado hasta ahora. La llamaremos *presencia transferida*, pues el ladrillo que estuvo en contacto con el plástico, por humedad y por presión, dejó parte de sí en el mismo. No se trata de su *sombra* (intangible pero visible) ni de su *huella* (tangible pero ausente), no es *luz* interrumpida ni *materia* vaciada; parte del propio ladrillo, una capa o piel disgregada de aquél ha quedado adherida al plástico, con lo que el ladrillo está en otro lugar, sí, pero incompleto, de igual manera que es real aquí la *presencia* de parte del mismo. Este modo de *presencia*, que actúa de fondo en nuestra apreciación de cualquier vestigio arqueológico, ruina de edificio, o el mismo cadáver de una persona, activa un proceso psicológico ambivalente en la mente humana ante la *presencia* fragmentada del objeto o del sujeto, siendo la parte que ha quedado resto de lo/del que fue. El ladrillo del ejemplo está y no está, constituye aquí, *presencia* y *ausencia* al tiempo, y en el lugar (espacio), y se percibe con cierta ambigüedad. Por eso el ser humano se aferra a los restos del pasado, colecciona reliquias (no sólo en el espectro religioso), e invoca la energía desde la materia.

El sueño humano, por excelencia, y que se comparte desde la diversidad en el campo escultórico, es conciliar *luz* y *sombra*, *materia* y *vacío*, fundiendo la *presencia* y la *permanencia* para lograr la *transcendencia*. Levantar menhires o tótems, llevar a cabo ritos presenciales, da sentido a la *existencia*.

*"El ser humano tiene que tener un ideal que perseguir  
en un mundo donde predomina el materialismo.  
La religión ha perdido su papel.  
De algún modo, el arte se ha convertido en nuestra religión"*<sup>65</sup>  
Leo Castelli.

65 Palabras de Leo Castelli, durante su *presencia* en España en la feria internacional ARCO 90, recogidas en: de Bustos, Clara Isabel, "Castelli: la magia de inventar", ABC, 8-2-1990, p. 136.

Nacido en Trieste en 1907, Castelli recorrió Viena, Milán, Bucarest y París antes de recalar definitivamente en Nueva York. Abrió su galería de arte, en 1957, en el número 420 de West Broadway de esta ciudad, nudo estratégico de comunicaciones en la red del mercado internacional del arte. De ella surgieron Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Roy Lichtenstein o Andy Warhol. Por la sala de este italoamericano, a quien Clara I. de Bustos calificaba de "Alquimista de vanguardias y descubridor de genios", transcurrieron tres décadas de evolución artística, reflejándose el arte contemporáneo norteamericano y europeo.



**F-44.**  
Makoto Tojiki, 'Hombre  
sin sombra'. 2015.



**F-45.**  
Mujer de ladrillos. 2015.



**F-46.**  
Presencia transferida.  
Foto del autor.





F-47. Valla publicitaria metálica de las bodegas Osborne, con la célebre silueta.

## 2.2. TRES GRANDES SOMBRAS ESPAÑOLAS.

De España, país de sol y de contrastes, donde la dialéctica *luz-sombra* transcurre con gran intensidad, y que justifica en su memoria, en su tradición, la pervivencia de crueles ritos ancestrales como el de la lidia del antiguo dios de Iberia, el toro bravo,<sup>66</sup> mientras aprueba una Ley de Memoria Histórica para incumplirla, impidiendo a los familiares de las víctimas de la dictadura franquista la recuperación de sus restos, sepultados en anónimas fosas colectivas, o donde un monumento legado a las gentes de su capital puede luego ser profanado por el alcalde de turno de la misma, analizamos a continuación tres sombras relacionadas con estos “contraluces” que ejemplifican la vigencia de la magia presencial en tierra de sombras difíciles de conciliar, como única vía para conseguirlo.

### 2.2.1. EL GRAN TORO DE LAS CARRETERAS: TÓTEM DE SOMBRA.

Seis años antes del paso del primer al segundo milenio, a mediados de septiembre de 1994, el Ministerio español de Obras Públicas publicó la ordenanza de una Ley del año 1992, por la que se prohibía el mantenimiento de los grandes carteles publicitarios en las proximidades de las carreteras españolas.

Ante la polémica suscitada sobre la importancia artística y social de los toros de Osborne, las emblemáticas vallas publicitarias de esta marca de brandy cuyas estampas despuntaban desde muy diversos territorios del Estado, el MOPT decidió trasladar al Tribunal Supremo la decisión sobre la calificación, y el destino, de los noventa toros que estaban diseminados por el mismo, que debía calificar a los toros en cuestión como objetos culturales o como simple publicidad que habría de ser retirada. La entonces Ministra de Cultura, Carmen Alborch, se mostró favorable a su declaración de bienes culturales que trascendían lo publicitario, pero nada garantizaba su continuidad.

En 1994, Agapito Pageo, presidente de la asociación cultural España Abierta, presentaba el homenaje de la misma a “uno de los símbolos más originales que han surgido del mundo de la publicidad desde que ésta existe”, en encomiable alusión al diseño del anuncio que, con el tiempo y por el acierto, se ha convertido en un icono de España, uno de los referentes de nuestro entorno natural y cultural (Foto 47).

<sup>66</sup> El toro de lidia, llamado toro bravo, es zoológicamente una variedad del *Bos Taurus Ibericus*, y se encuentra solamente en España, Portugal y sur de Francia, así como en algunos países sudamericanos, a donde fueron llevados y en los que se han formado diversas ganaderías, cuyas sangres se “refrescan” cada cierto tiempo con nuevos seminales importados de España.



En el prólogo del meritorio libro “*Un toro negro y enorme*”, que su asociación editó al caso, Pageo dedicaba unas palabras *pos mortem* a quien diera vida al símbolo:

*La creación de Manuel Prieto, dibujante y publicista injustamente tratado y al que queremos rescatar del olvido [...] se ha convertido en uno de los referentes más sólidos y originales de nuestro imaginario colectivo. La imagen del toro recortado en lontananza forma parte de la cultura popular de nuestro país, trascendiendo nuestras fronteras para convertirse en una imagen de proyección universal, conocida y admirada como española en todo el mundo.*<sup>67</sup>

Ciertamente, y más allá de la marca industrial que lo consolidó como logotipo en el mercado, la estampa altiva del toro de Prieto, si bien con rectificaciones de terceros, terminó imponiéndose no sólo en el horizonte físico de nuestros paisajes sino en el de nuestra emblemática nacional. Uno de los factores que más contribuyeron fue, sin duda, el arraigo del animal en cuestión en la mitología mediterránea y su consiguiente presencia en el arte a lo largo del tiempo:

*Tauro, uno de los mitos más antiguos de Occidente, que en la piel de toro [metáfora de la península ibérica] ha generado un rico conjunto de interpretaciones artísticas, desde las pinturas rupestres del Levante hasta las creaciones cubistas de Pablo Picasso, se convierte por obra del diseño industrial en una imagen que nos recuerda, en cada viaje que iniciamos, la fuerza y la perdurabilidad de los mitos, aquello que nos reconcilia con la naturaleza y que, a la vez, la trasciende. El progreso, que ha invadido la tierra y que ha creado los caminos por los que transcurre la historia de la civilización, desde la rueda hasta las autopistas de la comunicación, no nos puede ofrecer la naturaleza virgen de la que nos habla Ovidio en su Metamorfosis, sino la imagen de la naturaleza. La cultura ha vencido a la naturaleza transformada por el hombre. El reproche que el toro nos realiza desde las llanuras y montes de España, del que nos habla Bergamín, es el recordatorio de que podemos sustituir los toros que libres vagaban por la Península Ibérica por un simulacro, pero que jamás podremos vencerlos.*<sup>68</sup>

El reproche al que se refiere Pageo, en los versos del poeta cobra mayor énfasis:

*A España negra y vacía,  
Oscura como la noche,  
La llena un toro de sombra,  
un toro negro y enorme  
(¡Tenebroso toro Osborne!)  
¿Por qué ese toro fantasma  
por llanuras y por montes  
de España entera, nos sale  
al paso como un reproche?  
(¡Tenebroso toro Osborne!)*

José Bergamín.

67    Hernando, Ángel, VVAA, *Un toro negro y enorme*, España Abierta, (sin lugar de edición señalado) 1994, p.11.

68    Hernando, Ángel, VVAA, *ibídem*.

Esta Península Ibérica de forma semejante a la piel de un toro que, a su vez, llena de sombra el toro de Osborne, es la viva imagen de esa dualidad ibera tan marcada, en la que se cumple textualmente el lema esotérico: “*cuanto más brillante es la luz, más negra es la sombra*”.

La España ritual que plasmara Goya en su “*Tauromaquia*”, en la que el toro es ya animal maltratado “festivamente” antes que dios sacrificado para comer su cuerpo y su sangre, y de la que sus “Desastres de la guerra” dan cuenta del horror vivido que desata lo mejor y lo peor del ser humano al tiempo, es el territorio que reclama el Toro de *sombra* desde aquél tiempo en que los pueblos diseminados por él, rendían culto a dioses astados. La Asociación España Abierta convocaba a un nutrido número de creadores en investigadores para reinterpretar en “*un juego especular la vigencia del mito a partir del tótem negro y enorme*”:

*Partiendo del naturalismo primitivo de la sombra del toro en las colinas pasamos, en un nuevo recorrido estético, desde el lenguaje de la publicidad al del diseño, el dibujo, la escultura y la pintura. El toro pertenece al mundo de la cultura y, por tanto, debe ocupar un lugar privilegiado en nuestro museo imaginario. La mutación ha sido completa; desde la naturaleza, hemos vuelto, a través del toro negro y enorme de Osborne, al arte.*<sup>69</sup>

En el capítulo “Los pintores observan cómo una sombra transforma nuestros campos en paisaje de signos”, Luis Mayo Vega establece un ‘análisis comunicativo del toro de Osborne’ en el que el autor, profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, revela un extraordinario paralelismo entre la creación de la silueta del Toro de las carreteras y el mito del origen de la pintura, anteriormente comentado:

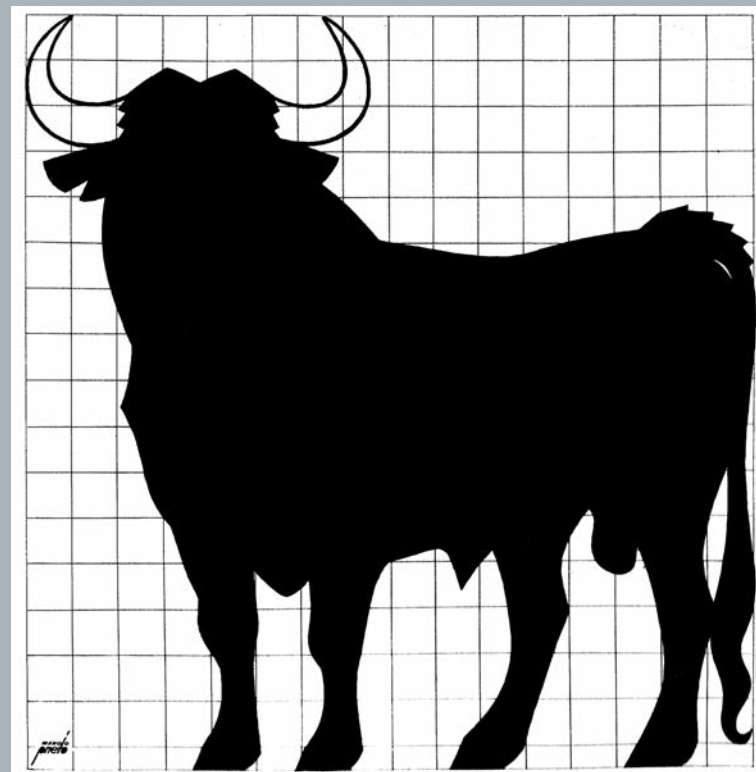
*En la Grecia clásica se explicaba el origen de la Pintura a partir de una leyenda de enamorados: la mujer quiere guardar un recuerdo del amado que se va a la guerra; la última noche antes de la partida, la mujer proyecta la sombra del hombre sobre la pared de la habitación y con un tizón del propio fuego que ilumina al joven guerrero, calca sobre el muro la silueta de la sombra masculina.*

*También el origen del Toro de Osborne tiene un matiz legendario: antes de que el diseñador Manolo Prieto diera la forma definitiva al reclamo publicitario que nos ocupa, la idea de emplear un toro como imagen de marca de las bodegas vagaba por las barricadas, en el campo, entre los componentes de la familia Osborne: cuentan que alrededor del año 1958, en una reunión de amigos, se realizó una proyección de diapositivas que mostraban las reses bravas de la ganadería. Contra la pared del cortijo, el contraluz de uno de los toros se transformó en el chispazo que impulsó definitivamente la idea que Prieto consolidó y trasladó a las carreteras españolas.*

*La similitud entre la leyenda griega sobre el origen de la pintura y el origen de la valla del Toro de Osborne puede adornarse aún más si con nuestra imaginación buscamos en los primeros croquis el trazo de un lápiz que sigue el perfil del toro de la diapositiva proyectado en la pared como*

69    *Ibídem*.





**F-48.**  
Manolo Prieto.  
Primer dibujo  
de la silueta del Toro  
de Osborne.

la sombra de un guerrero.

*El Toro de Osborne surge como el perfil, la silueta calcada de una de las reses vivas de la ganadería.*<sup>70</sup>

La proverbial similitud que, para nuestro discurso umbrátil, se manifiesta entre el mito clásico y el relato contemporáneo de la “aparición mágica” del toro, remite a su vez al “*apparescere*: como algo que literalmente daría la sensación de empezar a ser visto, a brotar de la pared” que señalaba García Collado en sintonía con David Lewis-Williams frente a ese “nacer de la sombra” de los animales astados en las paredes de las cavernas paleolíticas (v. HD notas 295 a 296).

También es muy significativa aquí la siguiente consideración de Mayo:

*Olvidamos el toro real que paze cerca de la loma donde se eleva la valla de Osborne porque la res brava resulta insignificante en su tamaño, en su presencia, en la intensidad de su color al lado del signo que lo representa.*<sup>71</sup>

El modo de *presencia escultórica* es en este caso tan potente, que la comparencia de un toro real queda eclipsada por la misma. El tótem rebasa las dimensiones espaciales y las contingencias temporales de cualquier animal toro, uniendo *esencia, presencia y permanencia* en alta formulación umbrátil.

Tras una breve alusión a los conceptos cromáticos con que se plantea el trabajo en un taller pictórico, Luis Mayo apunta que, frente a otros sujetos con respecto a los fondos sobre los que se mimetizan o contrastan, “*un toro o su sombra son negros y el cielo es azul: el color del Toro de Osborne es un color simbólico, no está en función del entorno, tiene valor en sí mismo (de la misma manera que las astas del animal son bravas y peligrosas aún en su silueta metálica)*”.<sup>72</sup> Estando de acuerdo con lo obvio, sí diremos, en cambio, que si bien coinciden en peligrosidad potencial, hay una diferencia muy importante entre las astas del animal y las astas de su *sombra*: las primeras son blancas y las segundas negras. Esto, que así dicho parece otra obviedad, es en cambio aquí crucial, pues si observamos el primer dibujo del Toro, el diseño inicial de Prieto, vemos al toro, no a su *sombra*, con sus cuernos blancos (Foto 48); incluso podemos comprobar que en las primeras vallas publicitarias de madera, es el animal y no su *sombra*

<sup>70</sup> Mayo Vega, Luis, “Los pintores observan cómo una sombra transforma nuestros campos en paisaje de signos”, *Un toro negro y enorme*, op. cit. pág. 59.

<sup>71</sup> Mayo Vega, L. *ibídem*.

<sup>72</sup> Mayo Vega, op. cit. pág. 64.

al que se representa, manteniendo los cuernos en blanco (Foto 49), hasta que, una vez ejecutado con planchas metálicas, tras la simplificación de la silueta y la reducción cromática, se manifestó la *sombra*, de mucho más poder evocador, tal y como hemos podido observar ya en múltiples ejemplos anteriores como los extraídos de los entornos de la fotografía y el cine. A estas alturas del discurso podemos aseverar que, salvando las implicaciones derivadas de la autoría y la propiedad del diseño del Toro de Osborne, lo cierto es que cuando el dibujo de Prieto se terminó llevando al soporte

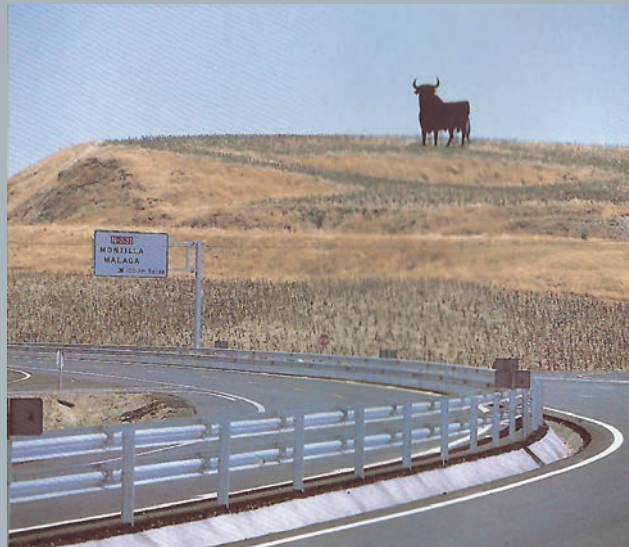
de hierro, y la representación gráfica del animal se tuvo que ajustar al esquematismo objetual a que obliga el medio, y cuando se decidiera que los cuernos irían en negro, tal y como pudieron verse en el contraluz del toro proyectado sobre aquella pared en clave platónica, surgió el Toro de *sombra* con todo su poder. Esta *sombra*, por más, invocaba al dios ancestral; remitía a los ritos de nuestros antepasados cuando movían la llama de sus lámparas de hueso junto a las prominencias rocosas hasta el *apparescere* del animal totémico, el uro euroasiático<sup>73</sup> al que adoraron/cazaron; criatura colosal, padre de todos los toros de Europa.

Ante semejante *presencia invocada*, que transferida al modo de *presencia escultórica* multiplicó su potencial en la mente de cualquier descendiente de celtíberos, con todo su bagaje antropológico impregnado del culto al uro primigenio, se activan resortes latentes que le reconocen, le temen, le admiran y, de alguna forma directa o sutil, le veneran. Ello no tiene por qué vincularse a lo taurino, es anterior a la lidia. Para artistas como yo, que no bebo brandy (ni ningún otro alcohol) y soy contrario al mantenimiento de las corridas de toros en España por respeto a los animales y porque entiendo que esta es ya época de acción simbólica, no de acción



**F-49.**  
Don José Antonio  
Osborne junto a la  
primera valla  
de madera, instalada  
en 1957.

<sup>73</sup> El uro euroasiático (*Bos primigenius primigenius* o *Bos taurus primigenius*) es un mamífero artiodáctilo extinto perteneciente al género *Bos*, de la subfamilia *Bovinae*. Era un bovino de gran tamaño, nativo de Asia central hace aproximadamente 2 millones de años (*Bos acutifrons*), para después extenderse por India, Medio Oriente, Asia, África y Europa, evolucionando al *Bos primigenius* y a sus diferentes subespecies que, a su vez, originaron las distintas razas de ganado doméstico actual. Desapareció paulatinamente de cada uno de los territorios mencionados debido a la caza, el retroceso de los bosques y la domesticación. La última subespecie en extinguirse fue la europea —el ejemplar postrero una hembra que murió en el antiguo bosque de Jaktorów (Polonia) en 1627.



**F-50.**  
Presencia escultórica  
imponente del Toro  
de sombra junto a las  
carreteras españolas.

primaria-instintiva, la defensa de la comparecencia del tótem-toro y su inclusión en nuestros paisajes no tiene por qué vincularse a las marcas industriales o a las crueldades justificadas como fiestas.

Cuando la marca Osborne renunció a su marca sobre las siluetas de sus toros, para contribuir a la causa de su conservación, y quedaron ya como *sombras* atemporales, universales, exentas de elementos gráficos comerciales, pasaron a ser de todos, consolidándose como patrimonio a defender (foto 50).

En estos términos me dirigí desde Toledo, como presidente de la asociación cultural

Luna Negra que presido desde hace 30 años, a la ciudadanía castellano-manchega, una vez que en Andalucía se consiguió que su Consejería de Cultura diera los primeros pasos para proteger a los veintiún ejemplares de la ganadería metálica de Osborne enclavados en esa región, intentando salvar a otros trece:

#### COMUNICADO DE PRENSA Asociación cultural LUNA NEGRA

#### JORNADA REIVINDICATIVA DE EXPRESIÓN PLÁSTICA PARA EL INDULTO DE LOS TRECE TOROS GIGANTES DE LAS CARRETERAS REGIONALES.

*La Asociación Cultural LUNA NEGRA convoca a cuantos estén interesados en el mantenimiento de las gigantescas siluetas negras de toros, que en su día fueron soportes publicitarios de una conocida marca de brandy, a participar en una jornada de expresión plástica cuyo propósito es el de reclamar a la autoridad competente que considere de interés cultural estas estampas tan arraigadas en nuestros paisajes y recuerdos. Son imágenes que han ganado la batalla al pertinaz mercantilismo y a la velleidosa moda.*

*Su indiscutible expresividad y significación iconológica en torno al más emblemático de nuestros animales totémicos las ha permitido trascender su original naturaleza publicitaria, constituyendo en la actualidad auténticas manifestaciones escultóricas en acertados parajes de nuestro entorno que bien merecen ser indultadas para que no les afecte la recientemente aprobada Ley que obliga a la eliminación de los anuncios colindantes a las carreteras españolas.*

*Entendiendo que la presencia de estos toros espectrales atiende a nuestras más remotas señas de identidad, al elemento tribal que subyace en nuestra sociedad modernizada pero no por ello amnésica hacia su legado antropológico y cultural, las "sombras" que diseñara en 1957 el publicista Manolo Prieto merecen mayor consideración que la de meros anuncios,*

*y mejor suerte que el ciego desmantelamiento en función de razones que se vuelven inconsistentes ante la belleza, fuerza expresiva e importancia semiológica de estos "fantasmas" taurinos que vehiculan un sentir colectivo no necesariamente ligado a la llamada "fiesta nacional" o algún tipo de marca o de bebida, sino heredado de la lucha de nuestros antepasados frente a la hostilidad del medio, de la mágica conjunción miedo-admiración hacia la fuerza de la naturaleza representada para nuestros congéneres prehistóricos por el terrible auroch (bos primigenius) que subsiste en las ancestrales culturas orientales como la persa y se eleva en los pueblos mediterráneos al rango de religión.*

*El toro salvaje, que simbolizaba para los griegos la violencia instintiva frente al razonamiento lógico, es la bestia oculta que comparte —o dialoga— en el interior de cada ser humano con el consciente que tiende al orden.*

*Negro frente a blanco, sombra frente a luz, pasión frente a intelecto, la historia del hombre se resume en la confrontación de fuerzas contrarias pero complementarias que hora le convierten en el más implacable de las bestias, hora le remontan de lo animal al plano racional-espiritual en el que enarbola la bandera de la solidaridad sin límites.*

*El uro, dios natural de Iberia, lucha por su supervivencia transustanciado en sombras gigantes repartidas por nuestros paisajes, espíritus negros que avivan lo nocturno, lo imaginativo y pasional, el lado oculto de nuestra binaria naturaleza no del todo desdeñable.*

*Nuestro totémico animal reclama con más antigüedad y rango el tratamiento emblemático que le otorgamos en nuestros campos a los molinos cervantinos brindándonos la posibilidad de sentirnos pequeños y humildes ante su poderosa magia, como también soñadores quijotes, gigantes frente al gigante que nos observa entre lo material y lo ficticio.*

*Pero aparte de lo simbólico también nos llama desde el fondo de nuestras infancia a quienes crecíamos al tiempo que recorríamos con nuestros padres o abuelos las carreteras españolas a la caza —o el encuentro— de esos imponentes toros, demonios nocturnos de dimensiones tan grandes como nuestros miedos, sueños o deseos.*

*Quienes circulen hoy por las mismas vías en coches más "evolucionados" acompañados por niños que a su vez mejoran nuestra raza son testigos del encuentro mágico que supone la visión de estas esculturas propias de nuestro siglo que recogen lo inmanente de nuestra esencia antropológica. Artistas de diversas nacionalidades han tomado al toro de Osborne como fuente de inspiración para obras que han introducido su altiva silueta en la estética común contemporánea.*

*Las trece sombras del antiguo dios de Iberia que queremos salvar en la región castellano-manchega se unirán en una sola el próximo domingo, 6 de noviembre, desde las diez de la mañana hasta el mediodía en la Plaza del Ayuntamiento de Toledo.*

*Un grupo de artistas realizará creaciones en homenaje a estos condenados por una Ley oportuna, pero un tanto miope, en la que habría que matizar las diferencias existentes entre un tótem y una valla publicitaria.*

*Los trabajos resultantes se expondrán posteriormente en el recientemente inaugurado Centro Cultural San Ildefonso, otrora cementerio, con*



*la esperanza de que así como este camposanto mozárabe se convirtiera en digna sala de exposiciones, nuestros trece apóstoles cornúpetas de la magia ibera, a los que ya se da por enterrados, esquiven el martirio iconoclasta transfigurándose en presencias escultóricas.*<sup>74</sup>

*En Toledo, a 12 de octubre de 1994.*

**EL PRESIDENTE DE LUNA NEGRA**  
*Fernando Barredo de Valenzuela*

La primera respuesta, como era de esperar, fue una negativa. El ya desaparecido Diario 16 se hacía eco de la información, recordando a sus lectores la autoría del icono:

*El toro de Osborne fue creado en el año 57 por el publicista Manolo Prieto, y según el jefe de Publicidad de Osborne “entonces era de madera y de unas dimensiones de siete por siete metros; tenía cuernos blancos; dos copas en los ojos y la palabra brandy en el hocico” Actualmente son de chapa mecánica, que pesa 4000 kilos, tiene unas dimensiones de catorce por catorce metros, le sustentan cuatro torretas metálicas de 14 metros y unos cuarenta mil kilos de cemento en los cimientos. Según el jefe de Publicidad de Osborne hay 90 toros en España, de ellos 14 de siete por siete metros, “aunque los trece de Castilla-La Mancha son todos gigantes”.*<sup>75</sup>

Estábamos, por tanto, ante todo un patrimonio a defender y, como suele ocurrir en estos casos, los artistas respondieron y actuaron.

74 Este comunicado de prensa, distribuido por las agencias a los medios, propició distintas entrevistas que sirvieron para dar a conocer la iniciativa, en las que siempre recalqué que la defensa de la sombra del Toro nos atañía, tanto o más, a los detractores de la mal llamada “Fiesta Nacional” del toreo que a los partidarios de la misma: *Entre las motivaciones que estos artistas proponen para el indulto, Fernando Barredo destaca “el que nosotros entendemos que la silueta de este toro ha traspasado su inicial intención publicitaria, erigiéndose en una auténtica presencia escultórica de los paisajes españoles. El toro de las carreteras tiene el mismo derecho a estar junto a ellas que los ‘padraos’ (cruces de piedra) o las torres ubicadas en el entorno de las carreteras españolas”.* Igualmente, insiste Fernando Barredo, “el toro es el animal de Iberia, independiente-mente de la llamada Fiesta Nacional o de cualquier tipo de marca; y, añade, de la misma manera que una marca tomó la imagen de nuestro animal totémico por antonomasia, todos los españoles podemos reivindicarlo y recuperarlo como nuestro, como un símbolo genérico que reconocemos como seña de identidad”. (Lumbreras, Orlando, “Veinte artistas pintarán un gran toro de Osborne en la plaza de la catedral de Toledo pidiendo su indulto”, Diario 16, 1-11-1994).

75 Lumbreras, O., “Un grupo de artistas quiere indultar a los 13 toros de Osborne que hay en la región/piden que sean declarados bienes de interés cultural”, Diario 16 (Castilla-La Mancha), 17-10-1994. En cuanto a la localización de los 13 toros gigantes de C-LM, es la siguiente: uno en Albacete, en la N-301 a la altura de la Gineta; dos en Ciudad Real, uno en la N-IV en Puebla de Almuradiel y otro en Manzanares, en la N-VI; Cuenca cuenta con tres de ellos: uno en Castillejos de Iniesta, en la N-III, otro en Honrubia, también en la NIII y otro en El Pedernoso en la N-301; Guadalajara cuenta con otros tres: en la N-II, uno a la altura de la capital, otro en Gajanejos y otro en Torremocha del Campo; Por su parte, Toledo cuenta con cuatro toros: dos en la N-IV, en Madridejos y Tembleque, uno en la N-V, en Valmojado, y otro en Cabañas de la Sagra en la N-401.

Mientras tanto, los políticos, como también suele ser costumbre, empezaron la partida de ajedrez por el enroque:

*La Consejería de Cultura ha decidido esperar a que el Tribunal Supremo dictamine sobre la posibilidad de considerar bienes culturales, a los toros que la firma Osborne tiene instalados en las inmediaciones de las carreteras españolas. No obstante, tampoco está clara la decisión de esa consejería en cuanto a la posibilidad de “indultar” a esos 13 toros instalados en la región que pueden ser retirados de las carreteras puesto que el director general de Cultura, José Domingo Delgado, ha afirmado “que se ve con simpatía” la reivindicación del indulto, pero ha dicho también que “en una región como esta, con tantísimos monumentos susceptibles de ser declarados de interés cultural, es muy duro que se declare así a un armazón de hierro que pesa 6.000 kilos y que se puso hace diez años” José Domingo Delgado ha insistido en que “se esperará a saber lo que dicen los jueces, y después a lo que dice nuestra Ley de Patrimonio” y ha añadido que “hay que ser prudentes, no podemos declarar bien de interés cultural a lo primero que se nos ocurra”.*<sup>76</sup>

Incentivados por semejante desafío, e incrementados en número, los artistas nos comprometimos aún más en la reivindicación del valor cultural y patrimonial de los “armazones” en cuestión:

*Un grupo de artistas toledanos, integrados por la asociación “Luna Negra”, reivindicó ayer, con la realización de varias obras pictóricas alusivas en todos los casos al toro, la permanencia de los carteles del popular toro de Osborne, de los que quedan actualmente trece en nuestra comunidad, con objeto de que sean declarados bien de interés cultural y evitar así su supresión, tal y como pretende el Ministerio de Obras Públicas al considerarlos material publicitario. El acto reivindicativo se llevó a cabo en la Plaza del Ayuntamiento y fue seguido por numerosos toledanos.*<sup>77</sup>

Pero, tal y como informaron mejor otros diarios de tirada nacional, no eran solamente pinturas las obras que pudieron verse en aquella plaza del casco histórico toledano, entre el Ayuntamiento, el Palacio de Justicia, la Catedral y el Palacio Arzobispal:

*Una “movida” festiva y plástica en torno al toro ibérico y su simbología sirvió ayer de excusa a un grupo de unos veinte creadores castellano-manchegos, en su mayoría afincados en Toledo, para solicitar al gobierno de Castilla-La Mancha que tenga a bien indultar al toro de Osborne amenazado ahora de muerte por la aplicación ministerial del artículo 88 del nuevo Reglamento General de Carreteras. En concreto 13 ejemplares, de los 93 de toda España, se despliegan en Castilla-La Mancha y para ellos se pide que sean declarados de interés*

76 Lumbreras, Orlando, “Cultura dice que es duro declarar bien cultural a un armazón de 6.000 kilos”, Diario 16, 6-11-1994. Aquellas declaraciones no eran precisamente halagüeñas, pero me sirvieron para animar un poco más al grupo de artistas comprometidos con la causa: les dije que si un personaje como él había llegado a ser nombrado Director General de Cultura, un “armazón de hierro de 6.000 kilos”, sin duda, podría llegar a ser declarado Bien de Interés Cultural.

77 Pinilla, José Manuel, “En defensa del toro de Osborne”, Ya, 7-11-1994.





**F-51.**  
Loc (Fernando Barredo),  
'Minotauro', madera  
y resina de poliéster,  
400 x 60 x 40 cm,  
en la escalera del Palacio  
Arzobispal de Toledo.

cultural, como las iglesias y palacetes levantados en otros siglos. Convocados por la asociación Cultural Luna Negra los creadores —artistas plásticos, fotógrafos, escritores—, immortalizaron al animal de Iberia en todo tipo de soportes. Una de las imágenes fue desplegada sobre los escalones de acceso al Palacio Arzobispal toledano, residencia del cardenal primado de España, Marcelo González.<sup>78</sup>

La obra aludida era una escultura mía, un tótem de 4 metros de altura que, de manera fragmentada, intercalando piezas blancas y negras desde su base hasta una reproducción de la cabeza del Toro en su tope, representaba al mítico Minotauro (Foto 51), híbrido de hombre y toro, habitante del Laberinto que, en el corazón del dédalo toledano, sobre la escalera del Palacio Arzobispal y frente a la catedral gótica, cobraba sentido: fueron los antiguos romanos, convertidos por el emperador Constantino a la nueva religión, los que la impusieron a sangre y fuego en la península que llamaron Hispania y, con el tiempo, serían España y Portugal. A los dioses astados de la religión antigua los convirtieron en demonios de la suya, con lo que la persecución quedaba "legitimada". Ya hemos comentado este proceso de demonización de los dioses de las religiones que se planea erradicar. La hibridación hombre-toro no venía sino a restituir

la memoria mediterránea del culto al dios ancestral, el *Bos primigenius*.

La mayoría de cuantos, a primera hora, se acercaban a la puerta principal del Palacio Arzobispal y veían el Minotauro, por las connotaciones mitológicas negativas de la criatura o los prejuicios católicos ante cualquier criatura astada, lo interpretaban *a priori* como un ser diabólico en puerta consagrada, quizá una invasión blasfema cuando, ciertamente, desde el gran dios Ahrimán (antes de que le demonizaran) hasta el patriarca Moisés, fueron muchos los dioses, semidioses/avatares o profetas astados los que han desfilado por la mitología, la religión y la historia.

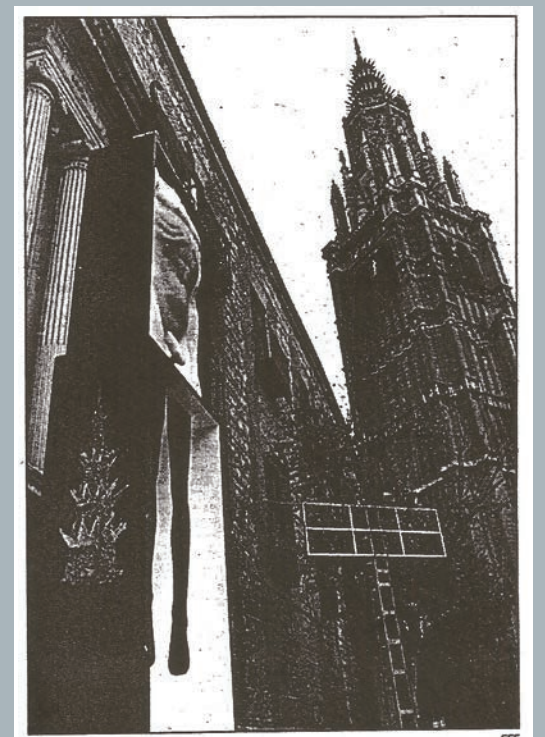
La verticalidad del tótem, y su remate superior en "puntas", establecía una clara relación con la única torre de la catedral de Toledo, en cuya flecha se colocaron tres grandes coronas de espinas que emulan la tiara papal como signo del sometimiento a la Iglesia Romana. Contribuían a la percepción de esta relación tótem-torre algunos símbolos que añadí en el

78 Castro, Alfonso, "Decenas de artistas piden el indulto del toro de las carreteras", El Mundo, 7-11-1994.

primero, como la representación texturizada de la propia flecha-tiara de la torre, tal y como puede verse en la imagen que recogió un fotógrafo de la Agencia EFE apurando su objetivo gran angular para presentar ambos hitos enfrentados, publicada luego en el diario nacional El País (Foto 52). Anteriormente apuntamos la conexión iconológica entre las coronas medievales puntiagudas, (y, por extensión, la corona de espinas del Cristo neotestamentario) y los cuernos de los dioses masculinos y los chamanes ancestrales, aunque sí hemos apuntado que son los menhires neolíticos los antepasados de los obeliscos, de las columnas conmemorativas o de las torres emblemáticas. También hemos asociado el esquema menhir-dolmen con el de la torre-santuario. En una plaza como la del Ayuntamiento de Toledo, en la que convergen el bastión del poder civil (Casa Consistorial), el del judicial (Palacio de Justicia) y los del religioso (Palacio Arzobispal/Catedral Primada), la presencia del Toro resultaba subversiva porque, como alertó J. Bergamín, "... ese toro fantasma [...] nos sale al paso como un reproche", reclama su alto rango y máxima antigüedad en el Olimpo español, como el dios admirado y temido que fue, así como justicia para sus avatares que, cada año, caen en España ensartados por banderillas, heridos con picas y ejecutados con rejonos o estoques, tras estampar la sombra de su rostro empapado de sudor y sangre en ese "velo de la Verónica" (Foto 53), que constituye en el lance, como nos apunta Luis Mayo, el capote (o la muleta) del torero:

*El Toro de Osborne es un toro de lidia pero en el campo, un toro vivo que aún no está en la plaza. Su destino le llevará al ruedo y allí su sombra de res brava se proyectará contra el capote como el anuncio del toro se proyecta contra el cielo de las carreteras españolas. El símil nos conduce hasta la verónica, verónica del toreo dejando la cara del toro dibujada en la franela roja del capote y Verónica bíblica, que guarda la imagen del rostro de Cristo en el paño que enjuaga el dolor de la Pasión, la Verónica bíblica que torna su manto en lienzo para el rostro de El Salvador.*

*De nuevo surge ante nosotros la relación entre el Toro de Osborne y lo esencial de la Pintura, en este caso la imagen negra y enorme del toro se asemeja a la verónica como la imagen construida como una huella de lo presente, de lo que existe en realidad, aquello que durante un instante*



#### Un minotauro apoya al toro de Osborne

La asociación cultural Luna Negra ha colocado en las inmediaciones de la catedral de Toledo, entre otras muestras, una estatua relativa al mito del minotauro (un ser mitad hombre, mitad res) para pedir que no se retire de las carreteras españolas la ya clásica imagen del toro de Osborne. La iniciativa de este grupo toledano se ha unido, pues, a la campaña emprendida desde diferentes sectores por la continuidad de una imagen publicitaria que para muchos constituye un auténtico símbolo.

#### F-52

Recorte de prensa;  
diario El País,  
7-11-1994.

#### F-53.

M<sup>a</sup> José Gómez  
Redondo y Luis Mayo,  
'Sombra, el lance de la  
verónica, sombra',  
sobre una imagen de  
Germán del Caso.





F-54.

El autor de la tesis y la pintora Isabel Vera, con el periodista Orlando Lumbreras durante el trazado de la silueta policial del Toro de Osborne.



*brilla y da sentido a todo, como la faena inolvidable de un torero o el gesto de una presencia.*<sup>79</sup>

El tótem sirvió de reclamo, y las personas que se acercaban atraídas por su *presencia escultórica*, o indignadas por la colocación de un “demonio” delante de la puerta del Palacio Arzobispal, iban recibiendo la información debida sobre la reivindicación del Toro de las carreteras, y tranquilizándose (la mayoría) conforme la plaza se iba poblando de otras pinturas y acciones referentes al mismo:

*La plaza de la catedral de Toledo se convirtió ayer en una fiesta taurina, pero en el sentido contrario al que pueda parecer; veinte artistas de la región, pedían “larga vida e indulto para los trece toros de la región que Osborne instaló en nuestras carreteras y ahora quieren quitar”*

*Las variadas y coloristas obras de los artistas castellano-manchegos daban un contrapunto vivo a la seriedad gótica de la catedral y al peso del granito del edificio municipal y arzobispal. Alrededor de la silueta del “toro de las carreteras”, pintada sobre el empedrado, de unos 36 metros cuadrados y rellena con serrín teñido (“la silueta es lo que queda después del levantamiento de un cadáver”), se reunieron obras cargadas de reivindicación y búsqueda simbólica.*<sup>80</sup>

La silueta blanca del toro (F. 54). Plaza del Ayuntamiento de Toledo. 1994., previa al rellenado de la misma con serrín tintado, invocó en modo de *presencia espectral* al Toro que, siendo tan conocido por el público asistente, “*cobraba presencia*” cuando éste la reconocía. Esa *presencia*, invocada desde el típico contorno policial de un cadáver, como si se hubiera levantado el del animal totémico, expresaba tanto que aquel podría haber encontrado su fin, como que, por la magia del Arte, hubiera resucitado.

79 Mayo, Luis, “Los pintores observan cómo una sombra transforma nuestros campos en paisaje de signos”, *Un toro negro y enorme*, op. cit. Página 72

80 Lumbreras, O., “Los artistas piden en Toledo que ‘no les toquen los símbolos’”, *Diario 16*, 7-11-1994.

Todos los artistas que se dieron cita en la plaza dieron forma a sus obras, con las que pretenden ofrecer un apoyo más a las voces que se levantan contra la intención del Ministerio de Obras Públicas.

La figura del Toro fue reproducida en pinturas y esculturas de las formas más diversas, incluida un gran toro pintado en el centro de la plaza.<sup>81</sup>

A la fiesta se sumaron estudiantes de Bellas Artes:

[...] *sobre un banco cuatro estudiantes de la Escuela (sic.) de bellas artes de Cuenca, vaciaban, sobre un mapa de carreteras, los toros que se van a quitar, “es como si al quitar estos símbolos se le quitara a esta tierra un trozo de piel”.*<sup>82</sup>

Se trataba, por tanto, de una acción ritualizada en la que era el modo de *presencia espectral* el que vehiculaba el mensaje acerca de la pérdida de identidad y de patrimonio.

Otra intervención interesante para nuestro discurso fue la de Teresa Ayuso, devolviendo la *sombra* a la *Sombra*, pintando al Toro negro sobre un fondo negro también, del que sólo destacaba desde algún ángulo mediante una diferenciación de brillo (Foto 55). Difícil no recordar los cuadros negros de Reinhardt del colapso umbrátil de la pintura al que nos referimos anteriormente (v. HD. pág.).

Y un ejemplo más de planteamiento ritual bien resuelto fue la acción performática de Jesús Soto Díaz-Casariago, invocando al gran dios Toro desde múltiples sombras del mismo en un espacio tribal delimitado junto a la catedral gótica, con pigmentos de vivos colores en polvo y fotocopias blanqui-negras (Foto 56).

A los pocos días, comenzaban a llegar buenas noticias:

81 T., D., “La plaza del Ayuntamiento se convirtió en una exposición a favor del indulto del ‘toro de Osborne’”. El Ayuntamiento de Valmojado lo declara bien de interés local”, *ABC*, 7-11-1994.

El diario cita, entre los artistas que participaron en el acto, convocados por Luna Negra, a Fernando Sordo, Fernando Silva, Alfonso López, Pedro Cases, Isabel Vera, Loc (Fernando Barredo), Luis Guerrero Montalbán, Esteban Mora, Juan Carlos Villacampa, José Ramón Martín, Pepa de Remedios, Teresa Ayuso, Gabriel Cruz Marcos, Jesús Soto Díaz-Casariago, José Morata, Beato, Félix Pantoja, Antonia Mota, Antonio Pareja y Nacho Llamas.

También daba cuenta el periódico de que, en el último pleno de la corporación local de Valmojado, se había acordado por unanimidad declarar de interés local el denominado “toro de Osborne” para evitar su desaparición. Este gesto fue, posteriormente, reproducido por otras localidades castellano-manchegas.

82 Lumbreras, O. “Los artistas piden en Toledo...”, *Diario 16*, op. cit.



F-55.

Teresa Ayuso, 'Negro sobre negro', 1997.

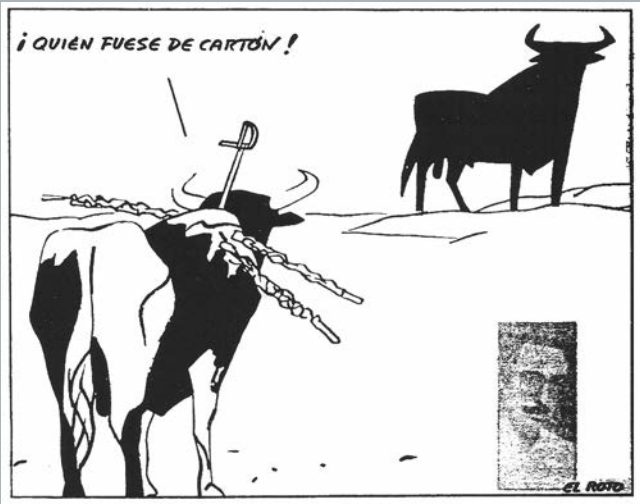


Los toros ocuparon la plaza del Ayuntamiento

La Asociación Cultural Luna Negra convocó el pasado domingo a un número elevado de personas interesadas en el mantenimiento de las gigantescas siluetas negras de toros, que en su día fueron soportes publicitarios de una conocida marca de brandy. Todos ellos desplegaron sus artes para reivindicar la permanencia del toro en nuestro paisaje. Así aseguraban que su indiscutible expresividad y significación iconológica en torno al más emblemático de nuestros animales totémicos les ha permitido trascender de su original naturaleza publicitaria, constituyendo en la actualidad auténticas manifestaciones escultóricas en acartados parajes de nuestro entorno que bien merecen ser indultados. (Foto O. Huertas)

F-56.

Jesús Soto Díaz-Casariago durante su acción ritual por el totém-Toro. 1994.



F-57.  
El Roto.  
Recorte de prensa.

*El toro que dio soporte a la marca Osborne será indultado, según confirmaron ayer fuentes del Ministerio de Obras Públicas, en atención a la “sensibilidad” que ha despertado su erradicación en virtud de la aplicación de la ley de carreteras, que prohíbe los anuncios en sus márgenes. El procedimiento se ha trasladado a Las Cortes, donde el grupo socialista ha presentado una enmienda a una proposición del PP que pedía la supervivencia del toro. Para no vulnerar la ley ni discriminar a otras marcas, las 97 siluetas supervivientes serán declaradas bienes del patrimonio cultural y artístico de España.*<sup>83</sup>

La prensa española se prodigó, esta vez, sobre el tema e incluso el humor gráfico volvió hacia el mismo los ojos, destacando una viñeta del dibujante El Roto, en la que se veía a un toro real de lidia, con banderillas y estoque hincados en su cuerpo ensangrentado, mirando con envidia al ya inmune Toro de sombra en el horizonte (Foto 57).

El Toro de Osborne estaba a salvo, la Comisión de Infraestructuras y Medio Ambiente del Congreso de Diputados de España, aprobó una propuesta no de ley para garantizar su permanencia en las carreteras. Los grupos parlamentarios aprobaron la propuesta resolviendo el asunto en el marco de la legislación sobre el patrimonio cultural de España.<sup>84</sup> Por su parte, el ministro de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, José Borrel, que inicialmente pusiera muchos obstáculos, declaró que promovería un cambio en la Ley de Carreteras para conservar las figuras del Toro.<sup>85</sup>

Tanto las formaciones políticas que se implicaron a favor, como grupos ecologistas, intelectuales y artistas, se preparaban ya para la celebración de la victoria. La prensa nacional, regional y local de aquellos días, da buena cuenta del ambiente de alegría resultante del “indulto”.

El 18 de noviembre de 1994, el Tribunal Supremo suspendía el derribo de la primera valla-toro, y anulaba una multa impuesta a la empresa Osborne, hasta que se decidiera o no si se ajustaba a derecho.

Técnicamente, el paso dado sólo suponía un aplazamiento, una devolución del toro al corral hasta que el Tribunal Supremo pronunciase la sentencia definitiva, pero el formalismo de la resolución no podía ocultar un guiño al Gobierno, una oportunidad y un plazo de clemencia.

La movilización del sector cultural había sido clave para la reacción política, y el fallo del Tribunal Supremo venía a constatar que la figura del Toro de las carreteras está anclada en la cultura ibérica. Lo está, como hemos dicho, desde tiempo inmemorial, siendo la representación de los

<sup>83</sup> Mardones, I., G., “Obras Públicas ‘indulta’ al toro de Osborne”, El País, 15-11-1994.

<sup>84</sup> El grupo Mixto, IU-IC y CiU fueron los únicos que votaron en contra de esta resolución.

<sup>85</sup> Puede seguirse en: Jaúregui, Pablo, “El Parlamento ‘indulta’ al toro de Osborne”, El Mundo, 16-11-1994, pág. 73.

animales hegemónica en el arte parietal. Hacía diez años desde que, en España, se presentó la exposición La imagen del animal: arte prehistórico y arte contemporáneo.<sup>86</sup> Su título circunscribía el tema al parangón entre la representación prehistórica y la contemporánea de las criaturas a las que llamamos animales como si los que nos definimos humanos no lo fuéramos, habiéndoles tenido por dioses cuando eran los dueños de un planeta en el que nuestros antepasados formaban parte de la dieta de grandes depredadores, mientras que ahora son nuestras “presas” en mayor medida, si bien parte de la sociedad les rinde respeto, o puede incorporar a especies domésticas en su propia familia, como “animales de compañía”. Nuestra relación con los animales describe, simplificada-mente, nuestra relación con toda la naturaleza.

En su crítica a la citada exposición, Francisco Calvo Serraller comentaba que en ella se alternaban piezas arqueológicas con otras del arte actual, teniendo significativa presencia entre la primeras, cómo no, el toro de iberia:

*Nos encontramos en la exposición con el ‘Toro de Osuna’, el ‘León de Baena’, el bronce ibero del ‘Caballo de Despeñaperros’ o los ‘Toros de Cós-tix’ –estos últimos en reproducción-, entre algunas de las obras más populares de nuestro patrimonio prehistórico que son exhibidas, mientras, en lo que se refiere al arte contemporáneo, hay que destacar la participación de Mario Merz, Joseph Beuys, Per Kirkeby, Kournellis, Malcolm Morley, Paladino o Tony Cragg, por citar sólo algunas de las firmas más sonoras internacionalmente, que están acompañadas, en esta ocasión, por unos cuantos nombres españoles.*<sup>87</sup>

No citaba Calvo Serraller en su artículo, entre los internacionales renombrados, a Keith Haring, si bien acompañaba al texto, junto a una imagen del León de Baena, y la de un ‘Retrato’ de un ave de Wolfgang Koethe, una fotografía de la obra presentada por Haring: una silueta del negro Toro de Osborne cuajada de sus característicos personajes en líneas blancas, esta vez con una criatura o “dios” de cuerpo humano y cabeza animal contra el que luchan figuras humanas, en una obra de extraordinaria polivalencia: el Toro de Osborne como campo de batalla entre el ser humano y el animal que lleva dentro, la lucha humana por superar los miedos, la sombra del Toro como memoria bioantropológica del miedo al animal, la venganza o el ocaso de los dioses, etc. (Foto 58).

Hubiera bastado este Toro intervenido por Haring para demostrar hasta qué punto la silueta de Osborne ha trascendido geografías, y culturas, erigiéndose en un icono de nuestro tiempo conocido internacionalmente; un signo de nuestra época y una llamada de nuestra naturaleza interna y externa, que afecta a nuestra sociedad como lo afectó a la prehistórica:

<sup>86</sup> La imagen del animal: arte prehistórico y arte contemporáneo. Casa del Monte de Piedad, Plaza de San Martín, 1, Madrid, diciembre de 1983.

<sup>87</sup> Calvo Serraller, Francisco, “La vanguardia artística encuentra la prehistoria”, El País, (Artes, pág. 2), 17-12-1983. Entre estos nombres españoles estaban los ya conocidos de Chema Cobo, Amat, Barceló, Nagel, Llimós, Mira, Muntadas o Zush, y de otros artistas que empezaban su trayectoria o aún no eran conocidos como Pedro Txillida, Cristina Iglesias, Juan Muñoz, Plensa, Sicilia o Julio Gutiérrez.

F-58.  
Keith Haring.  
Intervención en la  
silueta del Toro  
de Osborne.  
1983.





*¿Por qué establecer una analogía entre la prehistoria y el mundo contemporáneo?*

*¿Por qué, además, servirse para ello de la imagen del animal? Como, al margen de la calidad de las piezas seleccionadas, ésta es una exposición argumental, creo que conviene empezar respondiendo a estas dos preguntas básicas. Respecto a la primera, Juan Muñoz, comisario de la muestra y uno de los expositores, le contesta haciendo referencia, muy pertinente, a Sigfried Giedion, uno de los ideólogos capitales del movimiento moderno y autor del famoso libro ‘El presente eterno: los comienzos del arte’, primero de una serie dedicada al estudio comparativo entre arte prehistórico y arte de vanguardia, puesto que “el arte contemporáneo nació de una necesidad urgente de expresión elemental.*

*El artista se zambulló en las profundidades de la experiencia humana. Una real afinidad interior apareció de pronto entre los anhelos del hombre primitivo, cristalizados en signos y símbolos sobre las paredes de las cavernas”.*<sup>88</sup>

Calvo Serraller recordaba que la vanguardia, en su deseo de ruptura con la herencia histórica en el de una fundamentación para un nuevo orden artístico, fue al encuentro de modelos situados, consecuentemente, fuera de la historia. Entre aquellos, ninguno podría ser mejor que los prehistóricos o los provenientes de aquellas culturas primitivas, que se mantuvieron al margen del desarrollo histórico occidental:

*[...] los primeros movimientos de la vanguardia histórica, desde el expresionismo al cubismo, se inspiraron en fuentes diversas de las culturas excéntricas, ya fueran del arte parietal o de los llamados primitivos actuales, de África o de Oceanía. Es ésta, por llamarla de alguna manera, ‘desmesura’ anacrónica de la vanguardia, que pretende continuamente salirse de la historia, sea para adelante o para atrás, la que, en definitiva, permite establecer analogías a partir de estos dos mundos.*

*De hecho, no sólo en los primeros tiempos heroicos de la vanguardia histórica, sino a lo largo de todo su desarrollo durante el presente siglo [XX], continuamente se vuelve, de una u otra manera, sobre esta misma cuestión. En este sentido, se ha citado justamente el pensamiento de Giedion, pero por lo mismo se podría haber recurrido a otros muchos ejemplos, como, sin ir más lejos, al del escultor y teórico vasco Jorge Oteiza, en cuya genial obra, ‘Quosque tandem’, publicada simultáneamente a la del historiador suizo, se afirmaba lo siguiente: “Miro adelante, pero voy retrocediendo, cambiando hacia atrás”.*<sup>89</sup>

Nadie mejor que el escultor Juan Muñoz, de quien dijimos anteriormente que su vida era puro presente, para detectar la clave de la urgencia de “expresión elemental” en el libro de Giedion, como explicación proverbial de la necesidad de inmediatez que dimana del hecho ritual artístico, consustancial al ser humano y tan evidente en el arte paleolítico, que el vanguardismo no se pudo sustraer a su “hechizo”, adoptándolo como esencia propia de su movimiento.

88 Calvo Serraller, (*ibídem*).

89 Calvo Serraller, (*ibídem*).

Nadie mejor que otro escultor, esta vez el “atemporal” Oteiza, para detectar la clave ourobóurica del arte, por la que la vanguardia partió del descubrimiento del potencial de la magia paleolítica, para la transformación y regeneración de un arte que se había olvidado tanto de la misma que disecaba animales al representar sus cuerpos materiales en vez de sus energías. Cuando Oteiza decía que caminaba hacia atrás, por tanto, estaba avanzando, pues al descubrir la esencia antropológica de la actividad artística se encontró con que lo que nos hipnotiza del arte parietal no es su rudimentario contexto prehistórico, sino el plano humano en estado puro, sin que las cortezas culturales lo vistan o enmascaren, saturándolo con idiosincrasias geográficas o históricas.

*Pero, ¿Y la imagen del animal? El hombre llega a serlo a costa del animal. El paleolítico termina con el destronamiento del animal, ante el que el hombre de las cavernas, criatura inferior, se sentía humillado. No hay sino que repasar las representaciones del arte rupestre cuaternario para comprender la idolatría zoomórfica, que llega hasta el terror de culpabilizarse por dar muerte al animal mediante la caza. Según el explorador Rasmussen, los chamanes de los esquimales iglulik le expresaron su temor “a las almas de los seres humanos muertos, y a las de los animales que hemos matado”, así como, más patéticamente aún, añadían que “el mayor peligro de la vida está en el hecho de que el alimento humano se compone enteramente de almas”. En la actualidad, miles de años después, la aprensión humana frente al animal se ha invertido con un nuevo temor ante la posible liquidación de éste en aras de un progreso humano incontrolado. Al revés, pero, al fin y al cabo, otra paranoia. En cualquier caso, la imagen artística del animal es un tema complejo y apasionante, que no se puede simplificar.*<sup>90</sup>

Nadie mejor que el catedrático de Historia del Arte Francisco Calvo Serraller para recordarnos que el ser humano, perteneciente al reino animal, vive su relación con el resto de los animales desde la contradicción, en la medida en que se despega de la naturaleza, y desde la afinidad conforme decide su re-inmersión en ella. Al hacer lo segundo, recupera su esencia humana en estado natural, el salvajismo que permitió a los artistas de vanguardia arremeter contra estereotipos y prejuicios de su época.

Defender al Toro de las carreteras es defender las sombras de nuestros ancestros sin abjurar su pensamiento mágico por reconocerlo en nuestra actual cultura.

Fanáticos vendrán que vuelvan a atacarlo, desde la identificación exclusiva del Toro con el toreo, o por iconoclastia religiosa que no perdone los cuernos por si recuperamos la memoria.

Pero en tiempos de paz, bienvenida la alegría.

Cuando ya se entreveía la supervivencia del tótem en las carreteras, como portavoz de la asociación cultural Luna Negra, anuncié a los medios que el grupo de artistas que defendimos a los 13 toros gigantes castellano-manchegos invitábamos a la ciudadanía a celebrar el resultado en la exposición Fiesta-Indulto 13 TOROS 13, en el Centro Cultural San Ildefonso, de la Diputación Provincial de Toledo. La sede del centro había sido, hacía siglos,

90 Calvo Serraller (*ibídem*).





**F-59.** Loc  
(Fernando Barredo).  
'Misa por el Auroch',  
instalación escultórica  
ritualizada,  
Centro Cultural  
San Ildefonso (antiguo  
cementerio mozárabe),  
Toledo, 1994.

el cementerio mozárabe de Toledo, y conservaba los espacios de la antigua capilla y el cuerpo de nichos funerarios en los que se montaban exposiciones. Esta peculiaridad del edificio resultaba proverbial para nuestros planes de "resurrección" del Toro tras haberlo dado tanta gente por perdido.

Esta vez fuimos 46 los artistas implicados<sup>91</sup> en una muestra que obtuvo gran afluencia de público. Coloqué mi tótem en la capilla, donde adquiriría connotaciones místicas, ritualizando su *presencia escultórica* con huesos y cuernos de toro bravo en el suelo a su alrededor, intercalando velas que se iban encendiendo conforme el resto de artistas iban dibujando, con trazos negros, alegorías en torno al Toro en la base blanca (Foto 59). La alternancia *luz-sombra*, blanco-negro, de abajo hacia arriba, expresaba la dualidad humana en la que lo animal-instintivo anida en la parte que más se oculta, mientras a menudo se pretende que la humana-racional aparezca como la unidad del ser humano que, al cabo, es animal-racional. El tragaluz sobre el dintel de la puerta de la capilla producía un contraluz durante el día, con el que la parte superior del tótem se ensombrecía, siendo mantenido en penumbra, rodeado de las velas consumadas (vidas extinguidas) hasta colocar cada noche velas nuevas como expresión de las vidas que empiezan, en ofrenda de fuego que evocaba las que

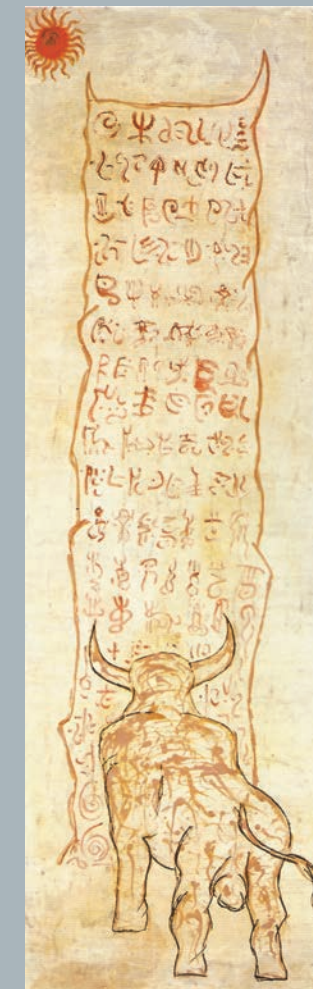
se llevan a cabo en los templos a los pies de las imágenes divinizadas.

La mía no fue la única obra que vinculaba al Toro con un poste totémico o paramento vertical; Luis Acosta presentaba una pintura en la que un toro negro acompaña a un gran obelisco mientras caen cuchillos blancos de arriba hacia abajo, en otra verticalidad con dirección contraria abajo negro / arriba blanco (Foto 60), mientras Esteban G. Mora aportaba un elemento totémico vertical de madera, rematado en cabeza de toro esquematizada, con cuernos rojos (Foto 61), como el sol que presentaba en un cuadro con un toro frente a una estela vertical con cuernos, repleta de signos herméticos (Foto 62). No fue casualidad la coincidencia sin acuerdo entre los tres, ni conocimiento previo de cada uno acerca de lo que expondrían los otros dos: el menhir (luz al cabo) estaba presente asociado al Toro de *sombra*.

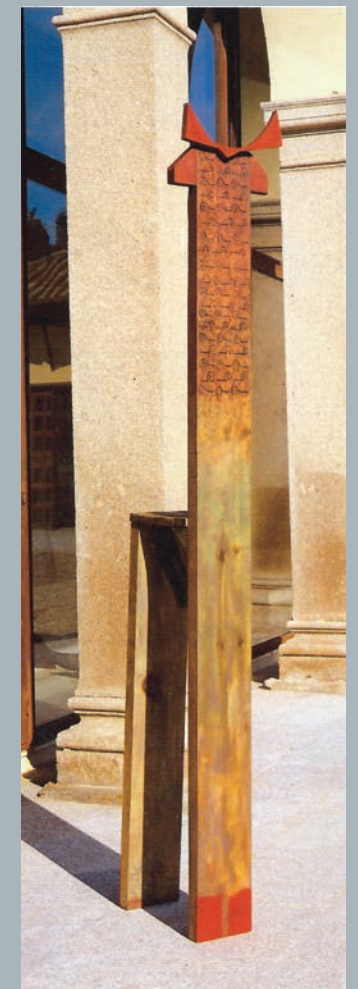
<sup>91</sup> Artistas de la exposición 13 TOROS 13:  
María Aranzadi, Luis Acosta, Teresa Ayuso, Arcadio Cañada, Eloy Cabrera, Pedro Cases, Cruz Marcos, Gabriel Cruz Martín, Roberto de la Cruz, Francisco Ezquerra, Ángel Garrido, Guerrero Montalbán, Esteban García Mora, J. P. Herrón, Concha Hornero, O. Huertas, Antonio Illán, Loc (F. Barredo), Alfonso López Hidalgo, Luis Pablo, I. Llamas, José Martín, Miguel Mejía, Ana Miralles, José Morata, Antonia Mota, E. Molero, Carlos Monroy, Paco Navamuel, Francisco Ortega, Félix Pantoja, Antonio Pareja, J. Peñalosa, Julio Pinillos, Pepa de Remedios, Tomás Ruiz, Sánchez Beato, Javier Sáncho, Pablo Sanguino, Daniel Santillana, Fernando Silva, Fernando Sordo, Jesús Soto Díaz-Casariago, Félix Tejada, Isabel Vera, J. C. Villacampa.



**F-60.** Luis Acosta,  
sin título, 1994.



**F-61.** Esteban G. Mora,  
pintura sin título, 1994.



**F-62.** Esteban G. Mora,  
escultura sin título, 1994.

Un planteamiento presencial elegante fue el de la escultura de Julio Pinillos, un cuerno de gran tamaño que remitía al ancestral auroch, en el que aparecía "por desaparición", en modo de *presencia evocada*, el Toro vaciado en el cuerno en pequeño formato. El hueco con el simbólico contorno, como ya hemos visto en el hemisferio izquierdo de esta investigación, "presencializa" al animal simbólico estableciendo conexión genético-totémica (Foto 63). Como pieza peculiar, y muy bien recibida en la muestra, cabe citar que por nuestra defensa del Toro de *sombra*, y en literales términos taurinos nos "concedieron la oreja": Félix Tejada, el el herrero en cuyo taller de la Bahía de Cádiz, y con un gran equipo familiar, se crean los toros de hierro que vemos junto a las carreteras, compareció como un artista más en la exposición, con tan emblemática parte del Toro incorporada a su colección privada, en la que Tejada nos presentaba la silueta completa del animal en luz sobre el fondo negro habitual, y en *sombra* sobre el mismo pero limado para resaltar el negro (Foto 64).



**F-63.** Julio Pinillos  
sin título, 1994.



**F-64.** Félix Tejada, oreja de  
Toro de Osborne  
gigante, 1972.





**F-65.**  
Toro de sombra  
liberado

La Fiesta-Indulto 13 TOROS 13 transcurrió, pues, entre los tendidos de luz y de sombra, como no podía ser menos, y con el espíritu del auroch y la magia presencial paleolítica inspirando a los creadores. Las primeras palabras del catálogo, a cargo del poeta Antonio Illán, daban cuenta del carácter umbrático-presencial de la muestra:

*El arte “corrobora su presencia con la vaga intermitencia de su invocación en masa a la memoria”.*

*Ocurre que el espíritu del horizonte respira por boca de los pinceles, de las manos, de las letras y permanece.*

*Pañuelo verde de vida. Pañuelo de blanco de gloria.*

*Sombra gigante que anhela sueños al paisaje, altiva silueta de la historia, espíritu negro que vivifica lo nocturno, lo imaginativo, lo pasional, fuerza totémica, ojo del más ancestral símbolo hispánico. ¡Salve!*

*Fiesta del indulto de la sombra inmóvil. ¡Salve!*

*Fiesta de la sombra. ¡Salve!*

*Sombra del indulto. ¡Salve!*

*Indulto inmóvil de la Sombra. ¡Salve!*

*Armazón de hierro que pesa 6.000 kilos. ¡Salve!*

*Catorce por catorce metros de sombra. ¡Salve!*

*Catedral de lo inútil. ¡Salve!*

*Encuentro mágico con la escultura/sombra de nuestro siglo que recoge lo inmanente de nuestra esencia antropológica. Túnel de tiempo, reminiscencias de aquellos que también pintaron, admiración y miedo, su imagen en los techos y las paredes de la cueva. Presencia quieta acariciando cielo y tierra. Secreto nocturno sin movimiento ni huellas. Vuelo silente de golondrinas.*

[...]

Antonio Illán, Fiesta del indulto, 1994.<sup>92</sup>

Esos “toros de sombra” de nuestro imaginario colectivo, “espíritus negros” que acechan en nuestros paisajes, ya liberados de marcas y de elementos anecdóticos, campeon libres reclamando su territorio, recordándonos que somos nosotros quienes lo profanamos, y que tolera en el mismo nuestra presencia, porque sabe que estamos de paso en él (Foto 65).

92 Illán Illán, Antonio, ‘Fiesta del indulto’, Catálogo de la exposición 13 TOROS 13, “Imágenes y palabras” nº 22, pág. 13.



## 2.2.2. EL MENHIR DE ALBERTO

‘El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella’ fue la escultura que realizó Alberto Sánchez<sup>93</sup>, bajo encargo de la II República Española en plena Guerra Civil, para su pabellón en la Exposición Internacional de París de 1937 (Foto 66). Solo en *presencia registrada*, a través de fotografías, podemos hoy observarla, dado que no se sabe si



**F-66.**  
Escultura  
de Alberto Sánchez  
'El pueblo español tiene  
un camino que conduce  
a una estrella',  
junto a la entrada del  
Pabellón de España,  
diseñado por  
Sert y Lacasa,  
en la Exposición  
Internacional de 1937  
en París.

- 93 Alberto (como se le conoció en el mundo del arte al escultor Alberto Sánchez), nació en Toledo en 1895, en el barrio de las Covachuelas; era hijo de un panadero. En 1907 su familia se trasladó a Madrid. Entre 1917 y 1919 cumplió su servicio militar en Melilla. De vuelta en Madrid entró en contacto con el artista uruguayo Rafael Pérez Barradas, cuyo pensamiento ejerció sobre él gran influencia; de ahí que las obras de esa primera etapa, en la década de 1920, sean cubistas. A partir de 1927 impulsó, junto con Benjamín Palencia, la llamada Escuela de Vallecas. También, por su amistad con Federico García Lorca, diseñó parte de los decorados de la compañía teatral La Barraca. En los años previos a la Guerra Civil Española maduró su lenguaje escultórico -así como su peculiar estilización formal-, fundiendo elementos de inspiración popular con otros de las vanguardias europeas, especialmente el surrealismo.

fue después trasladada a parte alguna, entera o troceada, o si fue destruida. El escultor no contaba con medios ni presupuesto para retirarla y conservarla íntegra.

En el interior de aquel pabellón, se expuso el Guernica de Picasso. Ambas obras, muy emblemáticas del arte comprometido socialmente, reflejaban la tragedia de los dramáticos momentos que se estaban viviendo en España.

El “menhir” de Alberto, como todos los anteriores al mismo aunque sea veladamente, evoca a una figura humana erguida, sobre la que aparecen en esta ocasión dos símbolos cargados de significado: una paloma (en lo que sería una de las manos) y una estrella roja sobre la cabeza. La escultura constituye un canto al optimismo, a la superación de los problemas por duros que sean. Creada en un clima de hostilidad, dolor y tristeza, proclama esperanza en el futuro como camino a recorrer solidariamente por todos los españoles. Se trata, pues, de un mensaje vigente para sus compatriotas, en tiempos sin confrontación armamentística pero de graves diferencias sociales, de allanamiento silencioso del monopolio del dinero contra el pueblo, maltratado en una profunda crisis económica motivada por abusivos ejercicios político-bancarios. En la España actual, con su acusada corrupción institucional y la preponderancia de los poderes fácticos, con cinco millones de personas sin trabajo y mayores cantidades de gente en contratación precaria, con alumnos sin medios abandonando las universidades públicas por falta de becas, etc., el activismo desde el arte sigue siendo necesario.

Conocer el pensamiento y la vida de Alberto, entender sus esculturas como piezas estáticas pero que invitan al movimiento, como materia inorgánica que genera energía humana, permite detectar mejor las similitudes entre el arte y la religión durante el tránsito del primer al segundo milenio.

Desde su “no-materialismo dialéctico”, aquel escultor adscrito a la lucha de clases en la España en que combatían el fascismo y el comunismo que ya dividían Europa, conectaba la tierra con el cielo, lo tangible con lo intangible, levantando materia en el aire, entre el apoyo y el vuelo como la paloma de su pieza, hasta una estrella, luminaria de un camino quimérico hacia lo invisible, el cumplimiento del sueño de paz, libertad y armonía. ¿No es acaso esta una fórmula de magia primitiva? ¿No constituye su menhir un enunciado similar a una oración de religión natural? ¿Por qué coloca Alberto una estrella roja, fuego ardiente, en el tope de su escultura? La *luz* y la *sombra* se encuentran en ella y negocian, intercambian verdades profundas.

Nos hemos malacostumbrado a ver, hincadas sobre menhires primitivos o sobre obeliscos egipcios, cruces cristianas, por esa necesidad de la Iglesia Católica de neutralizar/aprovechar la magia ancestral, de marcar los territorios físicos y mentales; pero no suele reconocerse un “Pentecostés”<sup>94</sup>

- 94 Pentecostés (del griego, *Pentekosté* (heméra) (“el quincuagésimo día”) describe la fiesta del quincuagésimo día después de la Pascua y que pone término al tiempo pas-cual (Alberto declaró haber diseñado la estrella del monumento de forma que se vean siempre cinco puntas desde cualquier ángulo). →





**F-67.**  
Obelisco de Sesostri I,  
en Heliópolis (Egipto),  
el más antiguo que se  
conserva íntegro.

pagano como éste de Alberto, en el que la llama de la transcendencia ilumina el vacío de la inmanencia. La mayor parte de la Humanidad no recuerda que los menhires son hogueras de piedra que miran hacia el cielo, *luz* cristalizada del gran Sol, padre de los dioses masculinos posteriores; tampoco sabe la población actual de ciudades como Londres, París, Roma, Estambul, Nueva York, y tantas otras en las que permanecen erguidos antiguos obeliscos<sup>95</sup> egipcios, que estos monolitos (los más antiguos se tallaron en un solo bloque de piedra, cual menhires neolíticos) (Foto 67), generalmente se colocaban por pares a la entrada de

Esta festividad religiosa se celebra cincuenta días después de Pascua, en la que los judíos conmemoran el día en que Dios les dio su Ley en el monte Sinaí, mientras los cristianos conmemoran la venida del Espíritu Santo sobre los apóstoles del Cristo resucitado.

A los 50 días de la Pascua, los judíos celebraban la fiesta de las siete semanas (*Ex* 34:22), que en sus orígenes, conectados con los cultos primitivos de siembra/co-secha, tuvo sentido agrícola. Se trataba de la festividad de la recolección, día de regocijo y de acción de gracias (*Ex* 23:16), en que se ofrecían las primicias de lo producido por la tierra. Posteriormente, esta fiesta se convirtió en recuerdo y conmemoración de la “*Alianza del Sinaí*”, realizada unos cincuenta días después de la salida de Egipto. No se ha descubierto registro alguno de la celebración de esta fiesta en el siglo I con notaciones cristianas. Las primeras alusiones a su celebración, de finales del siglo II y principios del siglo III, se encuentran en escritos de san Ireneo, Tertuliano y Orígenes. Ya en el siglo IV hay testimonios de que en las grandes Iglesias de Constantinopla, Roma y Milán, así como en la Península Ibérica, se festejaba el último día de la cincuentena pascual.

Durante Pentecostés, los cristianos celebran la venida del Espíritu Santo y el inicio de las actividades de su Iglesia, por lo que también lo denominan “celebración del Espíritu Santo”. Es la fiesta más importante de la liturgia católica después de las de Pascua y Navidad. La liturgia incluye la secuencia medieval *Veni, Sancte Spiritus*. El referente histórico de esta celebración es, sin duda, la fiesta semanal judía llamada *Shavuot* (fiesta de las semanas), durante la cual se celebra el quincuagésimo día de la aparición de Dios en el monte Sinaí. Por lo tanto, en el día de Pentecostés también se celebra la entrega de la Ley divina (mandamientos) al pueblo de Israel. En las narraciones sobre Pentecostés de *Hechos de los Apóstoles* (2,1-41) se le adjudica al Espíritu Santo, en congruencia con el Antiguo Testamento, características milagrosas (carismas): él ofrece valentía y libertad, posibilita la comprensión (glosolalia) y fortifica una comunidad universal.

La iconografía religiosa recoge el momento del descenso del Espíritu Santo con la aparición de su símbolo, una paloma, sobre los apóstoles, y su “iluminación”, con lenguas de fuego sobre sus cabezas: “*Apareciéndose en lenguas de fuego el Espíritu fija el recuerdo de aquellas palabras de salvación para el hombre que Cristo recibió del Padre y transmitió a los Apóstoles*” (*Canon de los Maitines de Pentecostés*)

La unión espiritual, el “sínodo” a establecer entre los españoles en su camino que conduce hacia la estrella de Alberto, como lo fue el vagar de la Humanidad a través de la oscuridad de las cavernas hacia la *luz* consagrada del fuego, y a través del tiempo hacia el Sol como expresión de la eternidad, es un pentecostés escultórico en el que no falta la emblemática paloma, y en el que la estrella roja equivale a la lengua de fuego.

El mismo derecho tenía Alberto, como cualquier otro artista, a utilizar los mitos ancestrales recogidos luego por las iglesias modernas, que aquéllas tienen para apropiarse de menhires u obeliscos y colocarlos frente a sus templos o palacios con cruces haciendo sus vértices. Sin embargo, al no dejar nada escrito al respecto, lógico es pensar que se trata de una coincidencia o, lo que aquí se defiende, de un arquetipo emanado del ancestral culto al sol, dios de la *luz* y del fuego, y del levantamiento de piedras hacia el mismo, que a lo largo de la historia de la Humanidad se ha venido traduciendo en menhires, estelas, obeliscos, columnas conmemorativas, etc, siempre con *luz* en sus vértices apuntando al cielo; siempre proyectando *sombras* sobre quienes se acercan a ellos.

los templos, junto a los pilonos. Durante la breve reforma religiosa de Ajenatón, se consideraban como rayos petrificados de Atón, el disco solar con el que guarda estrecha relación la hostia blanca que consagran en misa los cristianos.

Muchos obeliscos egipcios fueron llevados a Roma, la capital del imperio entonces dominante. Posteriormente, otros imperios de occidente también se llevaron obeliscos egipcios para erigirlos en sus capitales, no queriendo ninguna ciudad importante carecer de uno. El propio Vaticano instaló el que fue llevado a Roma por Calígula<sup>96</sup> y que hoy podemos contemplar en

95 Si indagamos la etimología de la palabra “obelisco” en enciclopedias generalistas, veremos que proviene del término griego *obeliskos*, que es diminutivo de *obelos* y significa “aguja”. Un obelisco u óbelo (*obeliskos*, diminutivo irónico de *obelos*: espeto, aguja). Ahora bien, cualquier diccionario especializado en egiptología nos completaría la definición con la descripción, y el sentido último de este paramento pétreo con forma de pilar, de sección cuadrada, con cuatro caras trapezoidales iguales, ligeramente convergentes, rematado superiormente en una pequeña pirámide denominada piramidión. También conoceremos que su función parece estar vinculada, desde su origen, con el primer punto en el que se posaron los rayos del Sol durante la creación del mundo, según la mitología egipcia de esta ciudad. No en vano, el significado de la palabra “teje” (txn), utilizada por los egipcios para denominar a estas enormes agujas, significaba literalmente, “rayo de sol”.

Sin detenernos aquí sobre teorías (también a tener en cuenta) como la del matemático argentino José Álvarez López, por la que los obeliscos serían una suerte de pararrayos antiguos cuya misión era atraer al rayo (él va más lejos de esta función, plausible para aquellos adoradores del Sol, y los ve como recolectores de energía eléctrica), lo cierto es que los obeliscos, menhires estilizados, son ya citados por Plinio el Viejo en su Historia Natural, en la que habla de su relación con el sol. Se trata de un precedente histórico para que investigadores posteriores los hayan interpretado como la pura representación de los vivificantes rayos del sol sobre la tierra, cuando no como hitos sobre los que la luz solar se posaba en cada amanecer como expresión de la creación del mundo.

El primero del que se tiene noticia se data en la época de Userkaf, faraón de la dinastía V de Egipto (c. 2500 a. C.). Generalmente se erigían sobre una base de piedra prismática. Se desconoce cómo eran levantados estos haces de *luz* petrificada, pues no hay ninguna documentación egipcia describiendo el método empleado.

96 Este poderoso “haz de *luz*” divina fue llevado a Roma por el cruel emperador Calígula en 37 para la spina del Circo Vaticano. Fue posteriormente trasladado por el papa Sixto V en 1586 usando un método desarrollado por Domenico Fontana. Es el único de los ubicados en Roma que no ha caído desde los tiempos romanos. En la Edad Media, se creía en la “ciudad eterna” que la bola dorada de lo alto del obelisco que contenía las cenizas de Julio César, lo que no quedó tan claro cuando Fontana la retiró y no encontró otra cosa que polvo.

En sus *Andanças* (alrededor de 1440), Pedro Tafur menciona que muchos paseaban entre el suelo y la base de la “torre”, “creyendo que era una cosa santa”.

Los países (y ciudades) que cuentan hoy con antiguos obeliscos egipcios son: Egipto: Faraón Sesostri I, en Heliópolis, El Cairo (20,4 m); Faraón Sesostri I, Cocodri-lópolis, El Fayum (12,9 m); Faraón Tutmosis I, Templo de Karnak, Luxor (19,5 m); Faraón Hatshepsut, en el Templo de Karnak, Luxor (29,5 m); Faraón Tutmosis III, en Heliópolis, actualmente en Londres y Nueva York; Faraón Tutmosis III, en el Templo de Karnak, actualmente uno en Estambul; Faraón Ramsés II, Templo de Luxor, Luxor (25 m). Su pareja está en París; Faraón Ramsés II, Heliópolis, aeropuerto (17 m); Faraón Ramsés II, Jardín Al-Andalus, El Cairo (13,9 m); Faraón Seti II, Templo de Karnak, Luxor (apr. 2 m); Faraón Ramsés III, Museo de Luxor, Luxor (0,96 m).

Estados Unidos de América: Faraón Tutmosis III, Central Park, Nueva York (21,6 m). Francia: Faraón Ramses II; Plaza de la Concordia, París (22,8 m); En Arlés, Plaza de la República (15 m).→

el centro de la plaza de San Pedro, como eje del espacio consagrado. El extraordinario potencial mágico que subyace del menhir se manifiesta aquí con toda su intensidad; este obelisco es un agente físico/metafísico que atrae como un imán y ante el que todo parece frágil y efímero, especialmente las personas que, frente a la majestuosidad de la columnata de Gian Lorenzo Bernini, se sienten tan empequeñecidas como volátiles y contingentes tuvieron que sentirse quienes accedían hace miles de años a los ritos del crómlech de Stonehenge, custodiados por sus menhires rematados con dinteles.

Conviene recordar aquí que, antes de que los antiguos romanos pudieran atisbar la magia solar de los obeliscos egipcios, la forma de obelisco ya había sido utilizada por la civilización asiria desde sus inicios. Ejemplo de ello es el obelisco negro de Salmanasar III.<sup>97</sup> También en el reino Axumita de Etiopía y Eritrea se erigieron varios obeliscos.<sup>98</sup>

Los mismos romanos, principales depredadores de obeliscos egipcios, supieron a su vez esculpir los suyos propios.<sup>99</sup>

Desde la antigüedad hasta nuestros días, lo cierto es que el ser humano no ha cesado de levantar menhires, obeliscos, columnas exentas y demás monumentos verticales se significación, de proyectar materia hacia el cielo, de intentar conectar lo tangible con lo intangible, de invocar lo invisible.

En los últimos siglos se han erigido cientos de obeliscos de carácter conmemorativo. Están elaborados a imitación de los que se utilizaron en el

Israel: Obelisco del hipódromo de Cesarea, Cesarea Marítima (12 m).  
Italia: en Roma: *Laterano*, Palacio Laterano. Faraones Tutmosis III y Tutmosis IV, Karnak (32,2 m); *Flaminio*, Plaza del Popolo. Faraones Seti I y Ramsés II (24 m); *Macuteto*, Plaza de la Rotonda. Faraón Ramsés II, Heliópolis (6,4 m); *Dogali*, Plaza de la República. Faraón Ramsés II, Heliópolis (6,3 m); *Matteiano*. Faraón Ramsés II, Heliópolis (2,7 m); *Solare*, Plaza Montecitorio. Faraón Psamético II, Heliópolis (21,8 m); *Minerveo*, Plaza de Minerva. Faraón Apries, Saís (5,5 m); Florencia, Jardines de Boboli. Faraón Ramsés II (4,9 m); Urbino, Plaza del Renacimiento. Faraón Apries; Catania (isla de Sicilia), Plaza del Duomo.

Reino Unido: Faraón Tutmosis III, Obelisco de Cleopatra, Londres (20,9 m); Faraón Amenhotep II, Museo Oriental de la Universidad de Durham (2,12 m); Faraón Ptolomeo IX, Wimborne, Dorset (6,7 m).

Turquía: Faraón Tutmosis III, Hipódromo de Constantinopla, Estambul (19,6 m).

97 del siglo ix a. C., esculpido en una pieza de basalto de 1,98 metros de altura, en la que se representan escenas de entrega de tributos. Fue descubierto en Nimrud y actualmente está expuesto en el Museo Británico de Londres.

98 El más notable es el obelisco de Aksum de 24 m de altura esculpido hacia el siglo IV a. C. Este obelisco fue tomado por Italia al terminar la segunda guerra ítalo-etíope, llevado a Roma en 1937 y erigido en la Piazza di Porta Capena. En 2003, el gobierno italiano aceptó devolverlo, siendo entonces transportado por avión de vuelta a Axum, dividido en tres partes. El monumento fue erigido en su lugar original el 4 de septiembre de 2008.

99 Son obeliscos romanos los siguientes:  
—*Agonalis*, Plaza Navona (Roma), Domiciano (16,5 m).  
—*Pinciano*, Plaza Passeggiata (Roma), Adriano (9,2 m).  
—*Salustiano*, Plaza de España (Roma), Aureliano (13,9 m).  
—*Quirinal*, Palacio del Quirinal (Roma), Mausoleo de Augusto (14,6 m).  
—*Esquilino*, Plaza del Esquilino (Roma), Mausoleo de Augusto (14,8 m).

Antiguo Egipto, en diversos tamaños y con variados materiales, pétreos normalmente, aunque los mayores no son monolíticos.<sup>100</sup>

Son, por otra parte, innumerables los monumentos verticales erigidos, en los que subyace la magia del menhir y, ya sea con la misma configuración que los obeliscos del antiguo Egipto o con libertad formal, incorporan un equivalente a un piramidión en su tope, o atributos que sumen explícita o implícitamente los elementos aire y fuego que, al cabo, expresan la paloma (y demás aves) o el Sol (y demás astros).

Un caso muy singular, por alteración consciente de la orientación masculina propia del falo-menhir, es la escultura ‘Dona i ocell’ (Mujer y pájaro) de Joan Miró (Foto 68). Fue la última obra de grandes proporciones de este polifacético artista, inaugurada en 1983 sin su presencia debido a los graves problemas de salud que padecía, muriendo meses después de la inauguración a la edad de 90 años. ‘Mujer y Pájaro’ fue una de las primeras expresiones



**F-68.**  
Joan Miró  
‘Dona i ocell’  
(Mujer y pájaro),  
Barcelona, 1983.

100 Los siguientes son obeliscos contemporáneos, que demuestran la vigencia de esta magia antigua:  
Siglo XVIII (pertenecientes a la Edad Moderna):  
—Escuela Stowe, Buckinghamshire. Obelisco del General Wolfe, 1754.  
—Obelisco de la Candelaria en Tenerife (Islas Canarias), erigido en 1768, de 11 m.  
Siglo XIX:  
—Villa Torlonia (Roma). Dos obeliscos erigidos en 1842.  
—Monumento de Bunker Hill, Charlestown, Massachusetts. Construido entre 1827 y 1843.  
—El Monumento a Washington en Washington, Distrito Columbia, Estados Unidos. Construido entre 1848 y 1888. Es el segundo obelisco (no monolítico) más alto del mundo, con 169,29 m de altura.  
—Villa Medici (Roma). Copia del siglo XIX del obelisco egipcio ubicado en los jardines Boboli (Florencia).  
—El Obelisco de los Cantones de la ciudad de La Coruña (España) fue levantado en memoria del alcalde Aureliano Linares Rivas en 1895.  
—Obelisco en honor al general liberal español José María de Torrijos y Uriarte, en la plaza de la Merced de Málaga (España). La pieza forma parte de su monumento funerario, concluido en 1842.  
Siglo XX:  
—Obelisco de la plaza la República, Avda. 5 de Julio, Maracaibo, Venezuela. Construido en 1945, tiene 49 m de altura.  
—Obelisco y monumento al presidente chileno José Manuel Balmaceda, inaugurado en el año 1920.  
—Obelisco de la calle real de Comayagüela<sup>1</sup> (Honduras), Construido en 1921. Tiene unos diez metros de altura. Fue construido en conmemoración de los 100 años de independencia de la nación durante el gobierno de Rafael López Gutiérrez.  
—Obelisco del monumento a los Héroes de Cavite y Santiago de Cuba, en la ciudad española de Cartagena, de 15 metros de altura y construido en 1923.→



de arte público de la ciudad Condal de la etapa democrática. Situada en el parque de Joan Miró (antiguo del Escorxador) de Barcelona, y al pie de un gran lago artificial, esta escultura realizada en hormigón, como la de Alberto, y de 22 metros de altura, representa una forma femenina con

- Obelisco de la Plaza de Francia, Las Bóvedas en la ciudad de Panamá, Panamá. Construido en 1923. Tiene 18 metros de altura.
- Obelisco a los Constituyentes de 1830, ubicado en Montevideo, Uruguay. Su construcción se inicia en 1930, con motivo del centenario de la jura de la primera Constitución en 1830.
- Foro Italico (Roma), en el Lungotévere Maresciallo Diaz. Levantado en honor a Mussolini en 1932.
- Obelisco del Malecón, también conocido como El Obelisco Macho, Santo Domingo, República Dominicana. Construido en 1935.
- El Obelisco o Monumento a los Próceres de la Independencia, Ciudad de Guatemala, Guatemala. Construido en 1935 y diseñado por Rafaél Pérez de León, con 18 metros de altura y 220 toneladas, este monumento situado en una enorme rotonda llamada *Plaza del Obelisco* fue mandado a construir bajo el mandato del dictador Jorge Ubico, para conmemorar la Independencia de Centroamérica.
- Obelisco de La Plata, Argentina. Construido en 1932. Tiene 15,10 metros de altura.
- Obelisco de Buenos Aires, Argentina. Construido en 1936. Tiene 67,5 metros de altura.
- Obelisco de Barcelona, Cinc d’Oros, en 1936, España.
- El Monumento de San Jacinto, Texas, en 1936, mide 173,7 metros de altura, siendo el obelisco (no monolítico) más alto del mundo. Conmemora la victoria estadounidense de 1836 en la Batalla de San Jacinto.
- Obelisco de Simón Bolívar (o Monumento a Simón Bolívar) en la entrada a Polanco, Ciudad de México. Construido en 1937. Tiene 19 m de altura.
- Obelisco de la Plaza Francia, Caracas, Venezuela. Construido en 1945, tiene 44,25 metros de altura.
- Obelisco de Barquisimeto, Barquisimeto, Venezuela. Un monumento prismático construido en 1952. Tiene 75 m de altura.
- Obelisco de Cádiz, España. Construido en 1954. Tiene 12 metros de altura.
- Obelisco de la Estación del tren. Construido a inicios de 1950. Situado en Ibarra, Ecuador.
- Obelisco de Acajutla. Construido en 1968 para nombrar ciudad al puerto de Acajutla.
- Obelisco de las Pampas de la Quinua, ubicado en el Santuario Histórico de la Pampa de Ayacucho construido en conmemoración de la Batalla de Ayacucho, tiene una altura de 44 metros.
- Obelisco de la plaza de Europa, Zaragoza, España. Está construido en hormigón y revestido de mármol de Marquina. Se inauguró el 22 de enero de 1990. Tiene 35 m de altura.
- Obelisco de la ciudad de Valledupar Colombia . construido sobre el año de 1992 revestido en mármol con una altura que excede los 35 metros de altura
- Obelisco de Puerto López, Meta, Colombia. Erigido en 1993, en el centro geográfico del país, con símbolos de los aspectos étnicos, económicos, culturales y ecológicos del territorio.
- Obelisco Millenium, situado en el Paseo Marítimo de La Coruña (Galicia, España). Se levantó para conmemorar el inicio del siglo **xxi** y tiene como referentes la Torre de Hércules y el Obelisco de los Cantones, situados en la misma ciudad. Tiene 46 metros de altura. En los 13 primeros metros se cuenta la historia de los principales acontecimientos y personajes de La Coruña, tallados en los cristales. De noche el Obelisco Millennium se ilumina mediante 142 focos de luz. El 1 de enero de 2001 se encendió por primera vez.
- Obelisco de Actopan, México. Su construcción se inició en 2008 y fue entregado en enero del año 2009, con 57 metros de altura. Fue construido para conmemorar el Bicentenario de la Independencia de México y el Centenario de la Revolución Mexicana.
- Obelisco Macho, Santo Domingo, República Dominicana. construido por el dictador Rafael Leonidas Trujillo.
- Obelisco de Yacuiba, construido durante la Gestión del Alcalde Carlos Brú<sup>a</sup> ubicado en la Plaza Los Libertadores del Barrio San Francisco, como un homenaje a las glorias militares de Bolivia y a los hombres que combatieron en la Guerra del Chaco.

sombrero cilíndrico sobre el que descansa un pájaro. La representación de lo femenino se resuelve con una forma ahuecada cubierta de cerámica negra que emula la típica vagina mironiana. Su superficie exterior, está recubierta con cerámica de colores rojos, amarillos, verdes y azules (los más comunes del artista) tratados como *trencadís* y realizados por el ceramista Joan Gardy Artigas.

Miró, consciente del mágico-histórico carácter masculino del menhir o del obelisco y, en general de cualquier hito vertical estilizado, así como de los ritos practicados en torno a los mismos, optó por subvertirlo y realizó una pieza con calificativo femenino, si bien es manifiesta su semejanza con el falo masculino, y éste se apodera en lo estructural “escultórico” mientras lo femenino se afianza en lo superficial “pictórico/cerámico/ornamental”, contribuyendo en lo formal el que el pájaro presenta una clara semejanza con una media luna. Siguen estando el aire (cilindro/sombrero hueco, vagina abierta y el pájaro ambivalente) y la *luz* en la testa aunque ésta sea lunar-femenina por tradición en España (en otros países o lenguas, la luna posee género masculino), en esta expresiva escultura que guarda estrecha relación con el “menhir” de Alberto. Miró terminó su recorrido artístico, como hemos visto anteriormente cuando revisamos la tridimensionalización de la pintura en el tránsito entre milenios, abandonando los pinceles y coleccionando y relacionando objetos y formas en el espacio, pero su necesidad de conjugar forma y volumen le acompañó siempre, tal y como reflejaba en una carta de 1936: *“Me siento atraído por una fuerza magnética hacia un objeto, sin premeditación alguna, luego me siento atraído por otro que al verse ligado al primero produce un choque poético [...]”* Los objetos ejercían sobre el gran influencia; y diversas composiciones que llevó a cabo con ellos terminaron convertidas en piezas de bronce. Ese magnetismo que declaraba sentir hacia los objetos, llevó al pintor a atesorar piedras, maderas y hierros toda su vida, llenando de cosas su espacio vital, tal y como se perciben en numerosas fotos hechas mientras trabajaba en sus talleres de Barcelona, Palma o París, donde aquellos objetos poblaban las paredes. Miró, uno de los pintores “más pintor” del siglo **xx** español, terminó su trayectoria artística como escultor seducido por la materia, mientras los escultores iban desmaterializando su obra conforme se aproximaban al cambio de milenio. Alberto era escultor “de nacimiento”, sus primeras esculturas las elaboró con miga de pan en la tahona de su padre. Él realizaba escultura de “bulto”, formas tridimensionales que ponía en contacto directo con la naturaleza visible e invisible, o bien las sacaba directamente al campo, o las convertía en agentes de movimiento social, etc. Fundía en ellas tiempo y espacio, energía y materia, *luz y sombra*; unía los contrarios, buscaba la piedra filosofal a través de la transmutación alquímica. En alguna ocasión planteó las formas y superficies de esculturas para que los niños pudieran jugar deslizándose por ellas, como también reservó huecos en otras para que anidasen los pájaros.<sup>101</sup> No entendía un arte

101 En 2010 se proyectó instalar en el cerro Almodóvar de Vallecas (Madrid) una obra de 15 metros de altura llamada *El Monumento a los pájaros*. Se trata de la reconstrucción de una obra del artista que se confeccionará con piezas que se encontraban depositadas en Moscú. El escultor deseaba que esta obra fuera un refugio para los pájaros que habitan en las afueras de Madrid. La versión anterior resultó destruida durante la Guerra Civil Española.

apartado de la naturaleza, ajeno a la biología, y quería animar la materia, insuflarle vida.

Fue un gran poeta, Miguel Hernández, más que comprometido en la lucha por la libertad y, al final, con peor suerte que Alberto, quien mejor supo entrever la inmersión mágica del escultor en las fuerzas de la naturaleza:

[...] *Este es el hombre. Va descalzo, desnudo y sin sombrero sobre los rastros agresores y las piedras voraces, y no teme, pero busca los alacranes y las víboras para entusiasmar a palos y pedradas el rencor y el veneno de siempre. Abrazado a los árboles, sobre todo a la encina, la higuera y el olivo, les arranca la corteza con el tiempo del tronco, las sustituye día tras día con corteza más joven, y repasa con ella el color vegetal de su alma. Cosecha las más puras gracias que halla buscando el gesto de la alondra al cantar y la actitud de la luz y la vida sobre el toro en celo, la piedra en corriente, el hacha en alto y el hombre en trabajo. Y todo lo recoge y cuaja en piedra, carbón y arcilla. Es el único escultor del rayo, el único que graba el color de la madrugada, el único que ha hecho un monumento a los pájaros y una estatua al bramido. Un día expondrá sus obras alrededor del Tajo o en el lugar más difícil de los montes de Toledo. Él dice que modela no para la plaza pública y el parque, sí para el barbecho, la entrada del alfar y la puerta del horno. ¿Qué pájaro será el que tenga escrúpulos acentuados de reposar y hacer nido en el ramaje de las esculturas de Alberto cuando el campo se honre con ellas?*<sup>102</sup>

El ave que reposa sobre la mano sugerida en el “menhir” de Alberto es, de hecho, ese espíritu de libertad, paz, sencillez y armonía que él destilaba de la naturaleza.

Desde su profundo afecto, al tiempo que desde la admiración, Sería Pablo Neruda quien pudiera desentrañar la clave lumínico-umbrátil de la citada inmersión:

*El mismo esfuerzo que hace la tierra para crear una verdadera montaña de presencia imperial, y surcada, sin embargo, por infinitos detalles, ha padecido la especie y la raza para levantar la oscura y gigantesca estructura de Alberto el escultor. Ha costado muchos años de tierra impulsar sus insondables, poderosas, tenebrosas raíces; ha costado muchas llamas producir su corazón victorioso: ha significado muchas estaciones de sombra negra y luz calcárea producir esta asombrosa magnitud, subiendo desde las pisadas del instinto hasta la inteligencia impura y verdadera. Es un árbol.* [...] <sup>103</sup>

Neruda entendió que Alberto, cual gran mago paleolítico, o sabio alquimista medieval, transmutaba la *sombra* en *luz* vigorosa:

*De amontonados frailes en enero  
Saliste al mundo, pájaro sombrío,*

102 Hernández, Miguel. “Alberto el vehemente”, III Prosas correspondencia. Marzo 1935. Puede verse en Barredo de Valenzuela, F, Alberto, Encuentro en Toledo, 1895-1995. Excmo. Ayuntamiento de Toledo, Toledo, 1995; pág. 196.

103 Neruda, Pablo, “El escultor Alberto”, Madrid, 1934. Puede verse el texto completo en: Barredo de Valenzuela, F, *op. cit.* pág. 197.

*y fue creciendo, entre sepultureros,  
Alberto, el rayo de tu poderío*<sup>104</sup>

Juan Rejano supo evocar sensaciones anteriores al momento en el que le conociera, entre las que surge un luminoso, no sombrío, toro bravo de Iberia:

*En tu casa resuenan  
todavía  
pisadas juveniles  
Sigues lleno  
de tu gracia inefable  
como cuando de niño  
derribabas  
el toro de la luz  
con la mirada  
y Castilla dejaba que a tus hombros  
bajasen las palomas de la tarde.*

*Te miro, te recorro  
en lo profundo.  
Este barro de hoy tiene el mismo  
Candor, el mismo aire  
esbelto  
de tu primer sueño.  
[...]*<sup>105</sup>

Y fue Rafael Alberti quien, sabiendo que los toros de *luz* nunca sucumben en ruedos de *sombras*, profetizó su regreso artístico, su *presencia* firme en su Toledo aun cuando su cuerpo quedara enterrado en Moscú. El exilio político de Alberto habría de saldarse con su regreso para siempre, con *presencia* y *permanencia*:

Escultor de Toledo, en Moscú.

*A ti, cal viva de Toledo, crudomontón de barro, arcangelón rugiente  
contra un violento, tórrido, inclemente  
Apocalipsis del horror, grecudo.*

*A ti, al que el Tajo en su correr agudo  
Le arrojó el mejor canto de su frente  
Y un pájaro de piedra transparente  
Centró en el hueso mondo de su escudo.*

104 Neruda, Pablo, “Para Alberto Sánchez, de Toledo”, Madrid, 1960. Puede verse el poema completo en: Barredo de Valenzuela, F, *op. cit.* pág. 201.

105 Juan Rejano, Moscú, noviembre de 1959. Poema completo en: Barredo de Valenzuela, F., *op. cit.* pág. 198.



*A ti, aunque cerca, pero tan lejano  
hoy de aquel frío infierno castellano,  
de aquel en sombras sumergido ruedo.*

*Vengo a decirte: A caminar hermano  
que muy pronto en la palma de tu mano  
con nueva luz se amasará Toledo.*

Era lógico que Alberti admirara a quien, siendo prácticamente analfabeto cuando accede a sus primeras tertulias de artistas, terminó escribiendo que quería hacer “*esculturas como troncos descortezados por el restregar de los toros, entre cuerpos de madera blanca como huesos de animales antediluvianos*”. Mi aportación personal en su memoria, que sirvió de presentación a la exposición “Palabras de un escultor”, en la que un grupo de siete artistas<sup>106</sup> nos repartimos los textos y poemas del propio Alberto, exponiendo obra plástica en torno a los mismos, fue una reseña sobre este emblemático escrito, previa a la reedición del mismo como del resto.<sup>107</sup>

Analizando la lucha de Alberto en la sociedad por los derechos de todos, y su encuentro con la naturaleza a través del arte, tanto como con el arte a través de naturaleza, enuncié sus aclaratorias palabras que sirvieran para sentar las bases de la Escuela de Vallecas:

[...] *En contraste con el mundo desgarrado de la ciudad reflejado luego por mí en las estampas madrileñas sobre temas de los barrios bajos, los campos abiertos de Vallecas me llenaban de felicidad. Yo deseaba que todos los hombres de la tierra disfrutaran esa emoción que me causaba el campo abierto. Por eso siempre he considerado este arte un arte revolucionario que busca la vida.*

En la citada reseña afirmaba que en la obra de Alberto, exenta de contenidos circunstanciales y anclada en lo profundo, no se deben disociar su plano artístico y su proyección personal, “... *dada su particular cosmovisión mágica en la que pensamiento y acción no son sólo simultáneos por parte del hombre, sino que estos se remontan a la mismísima magia presencial paleolítica en su inmersión en la naturaleza en calidad de fuerzas a través de las que puede seguir manifestándose*”. El planteamiento integral del escultor, la rotundidad de sus posturas sobre lo social colectivo desde la individual naturaleza humana, merece claridad en las adhesiones, reacción solidaria:

*Alberto ritualiza cada intervención escultórica y la convierte en hecho natural, a la vez que necesario y transcendente. Funde la magia y la mística, pero no las confunde a la hora de impregnarse de la verdad de un universo cuya entropía alienta tanto el origen de las religiones como el arte escultórico mediático que, desde las venas esteatopígeas perigordenses o gravetienses has las mujeres castellanas de este mago toledano, vehicula el*

106 Fernando Sordo, Pedro Cases, Fernando Silva, Ana Miralles, Tomás Díaz Yuste, Antonia Mota y Loc (Fenando Barredo de Valenzuela, autor de esta tesis).

107 Barredo de Valenzuela, Fernando, “Palabras de un escultor”, en Barredo de Valenzuela, F. VVAA, *Alberto, encuentro en Toledo 1895-1995, op. cit.*, págs. 252 a 257.

*pensamiento del hombre en la vida y en la muerte, en el más acá y en más allá; presencia y ausencia no contrarias sino complementarias, como la luz y la sombra de sus obras y de toda su experiencia.*

*Lejos pues de los fantasmas de una cuenta guerra civil, y de los idiotas que pretendan invocarlos, hoy podemos alumbrarnos todos con la luz de su estrella a la vez que cobijarnos en la sombra de su estela.*

*El libro ‘Palabras de un escultor’<sup>108</sup> nos da las claves de un encuentro en el que conservadores y liberales, ricos y pobres, curas y brujos podemos hermanarnos en homenaje permanente a Albert y explicarnos su producción estética desde su propio punto de vista desnudado de los dogmatismos lógicos de su época y condición.*

*Podemos danzar con el mago-escultor y las momias de San Andrés tras el altar mayor de esta iglesia toledana descubriendo, por intuición, ritos inherentes a nuestra naturaleza simbólica, ritos ancestrales que rasgan el velo de Isis, esquivan el himen de la Virgen María, abren el paso de la luz hasta el fondo de los santuarios paleolíticos o permiten que humo-sombra de Satán penetre en el templo de Dios y le ayude a modelar en barro otro Adán que comparta la luz con Eva, pero no como burda costilla, sino como espléndida escultura tallada (“... cuerpos de madera blanca como huesos de animales antediluvianos”), mientras la sombra de nuestro Gólem (“terrón de tierra de barbechos mojados”) no hace el amor, sino folla con Lilith ya transformada en súcubo de aire y fuego, en otro aliento para esculturas... “hechas de presentimientos del cantar de la lechuza”.*

108 “Palabras de un escultor” es una recopilación que Jorge Lacasa –hijo de Luis Lacasa-, arquitecto que con el pseudónimo de “Peter Martin” publicó en Budapest la primera monografía del escultor toledano- realiza de los escritos autógrafos de Alberto Sánchez, de los que algunas partes ya eran conocidas en nuestro país por estar insertas en los catálogos de las exposiciones de su obra que se habían llevado a cabo en España en los años posteriores a su muerte. Desde la carta dirigida por Alberto a Luis Lacasa, auténtico compendio de las ideas del escultor en cuanto a la función social del arte se refiere, hasta interesantes relatos autobiográficos que nos permiten profundizar en el conocimiento de la personalidad del artista y, por último, el artículo “Palabras de un escultor” publicado en la revista “Arte” en junio de 1933 (avances de un libro que no llegó a concluirse), asistimos al compromiso de un hombre consigo mismo por alcanzar, mediante la “reconquista de lo popular y del amor a la naturaleza”, un arte a la vez “nacional y revolucionario” capaz de excitar la lucha de clases (no podemos olvidar el momento histórico al que pertenece Alberto, ni el plano político en el que se mueve, para dar textura a nuestra visión de sus obras plástica y literaria). Refiriéndose al principio de su lucha ideológica dentro del campo estético, su planteamiento no puede ser más humilde: “Quiero hacer constar que mi situación como persona ilustrada era la de un semianalfabeto con grandes deseos de ver claro y con las mejores intenciones del mundo”. Posiblemente esta sencillez de conciencia de su propias limitaciones son las que al cabo de su experiencia humana y artística –sinceridad de por medio- le capacitan para escribir sus ideas con la nitidez intelectual que observamos en “Palabras de un escultor”. “Naturaleza”, “hombre”, “arte” y “sociedad” son los términos en los que podría resumirse la problemática afrontada por Alberto Sánchez a lo largo de su producción artística. Cabría incluir el término “política”, pero el mismo escultor detalla que “toda vida social tiene como inseparable su vida política”. Precisamente por no desligar nunca su arte de la vida social, es por lo que Alberto comenta, y no sin amargura, verse obligado a vivir en Moscú, y no en su patria, en septiembre de 1958.

[...] para orgullo de cuantos hemos trabajado desde los distintos grupos constituidos para la celebración de este Centenario, podemos compartir la ilusión de publicar poemas inéditos de Alberto, cedidos para esta ocasión por su hijo Alcaén Sánchez, que acompaña con sus notas esta valiosa novedad editorial.

Aunque si careciésemos de tan valiosos documentos su obra –artística-mente se entiende- no debiera verse afectada en lo más mínimo, el hecho de poseerlos nos impulsa, como asociación cultural comprometida con el librepensamiento, a divulgar las ideas de este escultor a través de la instalación que presentamos en la Sala de Exposiciones del Archivo Provincial<sup>109</sup>, que entendemos legitiman y avaloran las actividades proyectadas por el colectivo de artistas que en este mes de abril de 1995 nos encontramos en Toledo con Alberto, celebrando que cumple cien años y que aún le que larga vida.

Fernando Barredo de Valenzuela (LOC)

Presidente de la Asociación Cultural Luna Negra.

Al margen de sus declaraciones de principios filosóficos, éticos y artísticos, y de su innegable sentido poético, los diagnósticos de Alberto sobre la situación de la España que se resquebrajaba, y de la pérdida de la esencia social en el arte del ego, son valiosos para la reflexión, especialmente, en tiempos de crisis:

*La naturaleza se presenta a la inteligencia de los seres humanos con gran sencillez, esta sencillez se hace inadaptable a todos los hombres revueltos en cerebros. El retuerto en inteligencia, hace enseguida un mundo artificial, porque éste es vago y vicioso, aquí el sueño se convierte en una pesadilla de artificios, surgiendo de éstos el artista. El artista artístico huye siempre de los mundos naturales, porque se ofrecen a él con sencillez, pero esto es justo, y lo justo de justicia es moralidad. La moralidad en el hombre es disciplina, inteligencia, trabajo para crear.*

*El trabajador creador vive fresco y con sangre en el corazón, inteligencia en la cabeza para no caer en un monstruo individualista, esclavo de sí mismo y de la degeneración humana.*

*El artista, el clasicista, el estilista, el modernista y el retórico, forman una familia de listados histórico-barrocos, con una guirnalda, y por bandera un lazo que llevan prendido en el corazón, y en su centro una perfumada flor rechupeteada en todos los vicios.*

*Decidme: ¿Cuándo la naturaleza es estilo, y el árbol decorativo, y la montaña modernista, y los ríos clasicistas, y un astro es retórico?*

*¿Qué utilidad han tenido la estatuaria, la pintura-cuadro-teatro y el poeta contemplador y el escritor retórico en la historia?*

*Par mí la de demostrarme un valor mítico-alegórico, según el desvarío de gente ociosa, en calidad de gran amo y señor y poniendo a éste por encima de todas las cosas que tenían algún interés en el mundo.*

*Tanto lo estuvo este energúmeno, que se llegó a creer por encima del mismo dios.*

*Si la pintura y la escultura no se han planteado el problema de su mundo integral ha sido por falta de ocasión, y la ocasión no se le pudo presentar,*

109 Puede verse mi aportación escultórica a esta instalación en las páginas finales de mi obra personal.

*porque el artista, en el fondo de todo esto, trabaja con la inconsciencia, adulando, no a la sociedad trabajo, sino a la sociedad capricho, en forma de grandísimo señor Don Fulano, que me pagas y te adoro. De aquí resulta que los alardes de contemplación achacados la inmensa mayoría de las veces a un refinado gusto de la sensibilidad, son producto del aburrimiento y la desgana para estudiar y trabajar cosas que corresponden a sus tiempos. El trabajador creador es fuerte porque en su momento de acción realiza una creación. Esta creación tiene que tener alma y fisionomía propia, inconfundible con ninguna otra cosa.*

*Así como un río no se confunde con una montaña, ni la montaña con el árbol, la obra de arte realizada por el hombre de estar en el mismo plano. ¿Por qué no los tuvo?*

*La razón de esto es: el artista en la historia está esclavizado por el tema, y el actual cree que no lo está, pero en el fondo no sucede tal cosa, pues sigue sometido al capricho particular del que encarga y paga. Queda el artista que pasa hambre soñando con el esplendor del pasado artístico, sin tener en cuenta el presente que lo haría rebelde. A éste le mantiene la vanidad de la bohemia de lujo. Así resulta que el arte que sigue sugestionando a los hombres es el de la confusión espectacular de una sociedad que tiene muchos vicios de gran refinamiento y, por lo tanto, está irremisiblemente hundida, tan hundida, que lo más generoso y noble que se puede hacer es completar su hundimiento.*

*Hay que tener en cuenta una cosa que para mí tiene gran importancia: la gente que piensa y razona, en su mayoría del campo pseudointelectual, lo hacen en el sentido clásico, es decir, como los antiguos esclavos de lujo. La única misión que ha debido tener el arte ha sido la de superación personal del hombre; es la que le lleva los descubrimientos de utilidad para los demás hombres, y, por tanto, a caer de lleno en la abstracción, que es lo que empieza a cultivar el espíritu. Pero el espíritu personal no puede ser cultivado en la sociedad presente por estar montada a base de individualidades.*

*Para mi criterio, en la historia ha pasado una cosa monstruosa y ha sido confundir lamentablemente el movimiento espiritual con el económico. Esto pasó y sigue pasando en el presente por querer sostener un mundo vivo, que hasta los huesos los tiene con tumores.*

*Asusta lo poco que debe la humanidad laboriosa, desde que el mundo está constituido, a los artistas poetas contemplativos y otras especies. No guarda relación con sus exageradas leyendas. Los artistas han sido unos hombres sin iniciativa propia de puro origen, y los poquísimos que la tuvieron en la historia las han condicionado, y con ingenio, para esquivar una posible persecución al atacar los vicios de su época.*

*Y es que cultivando artes tradicionales y populares se cae en verdaderas calamidades. El asco que le produjo a Goya la vida vanidosa española es el mismo que a mi me produce; yo no hago mujeres ni hombres en escultura porque ya están hechos. Si lo hiciera sería para explotar vanidades. Yo ni lo aprendí ni lo aprenderé. Las miserias de la gente humana tienen su teatro aparte.*

*El arte que yo admito es el que cultiva a la persona y la eleva a cosas limpias,*



*fuera de las costras del presente y del pasado. Pero el arte de superación personal está desplazado de nuestro tiempo. Ahora hay cosas que interesan mucho más que el arte individual: la solución del hambre en España y el trabajo de todos; es decir la revolución económica.*

*Sin el triunfo de ésta en el más perfecto orden mecánico, no es posible la revolución del espíritu. Es decir, para entrar de lleno en la revolución espiritual es necesaria una cosa: todos los hombres y mujeres tienen que estar libertados; esto es posible si nos ponemos a trabar todos en cosas útiles [...]*

*La escultura tiene su vida propia como todas las cosas naturales, y para que sea natural hay que crearla totalmente. Si estudiamos la historia del arte en cosas de volumen representativo y no por los escritos, que éstos son obra de intérpretes y de sectarios, vemos sencillamente que en los museos no se puede crear nada; estudiar, sí. La escultura hay que crearla fuera de la historia.*

*Aquí se plantea un problema: ¿Se puede creer que una escultura que nace puede ir a un asilo como un anciano, aunque este asilo se llame Museo de Arte Moderno? La escultura que nace tiene su juventud, que le da derecho a disfrutar de la vida al aire libre y correr su mundo. Con el tiempo y los años dirá la misma escultura en qué sitio y cementerio quiere su enterramiento. Un museo nuevo es imposible; primero una nueva sociedad. Esta nueva sociedad es la encargada de retirar las obras de arte, pero después de que hayan vivido en ella.*

*¿No hay que darse cuenta de que para crear una obra de espíritu libre, tiene que tener quienes la vivan por dentro y por fuera? A mi juicio, los museos de arte moderno están completamente desplazados. Lo único que cabe son centros de experimentaciones plásticas en todos y de todos los sentidos.*

*Una piedra puede abstraer al hombre, ya por su forma, ya por su peso, por el color, también por el sabor. Al ocurrir el hecho surge el llamado principio de plasticidad en su forma abstracta, plasticidad sin espectáculo sin deducción filosófica contemplativa, sino realidad en hecho, observación directa del objeto; esto conduce al cultivo personal en el sentido plástico. Arte es plasticidad viviente, vida interior y exterior del que forma y del que me observa en la naturaleza, y, por lo tanto, caer de lleno en el arte es superación personal.*

Queda claro que, para Alberto, el arte es medio y no fin en sí mismo, en coherencia con su desprecio hacia el que llamaba “arte artístico”, pues el arte por el arte no puede valerle a quien tiene sus objetivos centrados en la superación personal y la mejora de la sociedad.

También es evidente que esa escultura con “vida propia” atiende más al concepto que hemos tenido por primitivo que al que hemos bautizado como moderno, y que aun cuando el escultor salta del plano poético al pragmático se evidencia mejor que su apuesta era la acción en vez la contemplación. Alberto vivió en una Europa crítica, no en crisis como la actual, incluso en una España en guerra en vez de crispada socialmente como lo está ahora, pero su mensaje está vigente porque era universal y atemporal, como su escultura. Si Alberto hubiera vivido conocido a Beuys

se hubiera remangado para plantar árboles con él, como el que siembra humanidad, porque para él, antes que para el alemán, el arte fue medicina al servicio de la sociedad.

En esos “centros de experimentaciones plásticas” que propugnaba, y ojalá los viéramos algún día, él mismo ahora pasaría más tiempo en el arte de acción que en la fabricación de objetos, tal y como hemos comprobado que hicieron los escultores pensantes que sí llegaron al cambio de milenio. Alberto, con seguridad, sería íntimo amigo y compañero de acción en la naturaleza del escocés Andy Goldsworthy, que se llama así mismo escultor sin casi fabricar esculturas objetuales, circunscribiendo su acción a intervenciones en la naturaleza, usando como materiales los que la propia naturaleza brinda, en mágica inmersión, no levantando más monumentos que los que entiende necesarios, como sin duda lo fue, en medio de la atroz guerra civil que cercenó las expectativas de Alberto, su escultura ‘El pueblo español tiene un camino que le conduce a una estrella’.

La poderosa *presencia escultórica* del “menhir” de Alberto Sánchez junto a la puerta de aquel pabellón de España en París, en cuyo interior palpitaban el toro y el caballo del Guernica de Picasso, confirma la preservación del arquetipo. El horror representado por el pintor en guerra blanquinegra, *sombra* de la que estaba teniendo lugar en el país de ambos artistas, nos remite a aquellos tiempos de incursiones, fuego en mano, por caminos subterráneos hasta encontrarse nuestros antepasados ante los mismos animales en cavernas como la de Altamira, en las que el tiempo parece congelarse.

Sólo lo parece, porque no hay quien lo detenga. Habían pasado ya 100 años desde que Alberto naciera en un barrio popular de Toledo, y 33 desde que falleciera en Moscú, cuando el entonces alcalde de la ciudad, Joaquín Sánchez Garrido, ante el olvido en ella de cuanto aquél representó, le recordaba:

*Alberto Sánchez, una de las figuras más singulares del arte español en el presente siglo xx. La ciudad de Toledo, en la que nació un 8 de abril de 1985, ha tenido durante años una gran deuda pendiente con su figura. Mientras los círculos artísticos y culturales han elogiado y valorado su obra, Alberto ha sido un gran desconocido para un número importante de toledanos. Saldar ese débito ha sido el objetivo del Ayuntamiento de Toledo al promover los diversos actos realizados con motivo del Centenario de su nacimiento.*

*“Era un hombre muy grande, un hombre muy grande, nuestro Alberto”. Estas palabras de Pablo Picasso resumen perfectamente su figura y la importancia de su obra. Fue porquerizo, repartidor de pan, aprendiz de herrero y... artista. Artista con letras mayúsculas, porque así hay que definir a quienes se internan en los vericuetos de la creación con voluntad de aportar nuevas ideas. “Yo —diría el propio Alberto— quería hacer un arte revolucionario que reflejase una nueva vida social, que no veía reflejada plásticamente en el arte de los períodos históricos, desde las cuevas de Altamira hasta mi tiempo”. Y su contribución fue muy grande, tan considerable como la “Escuela de Vallecas” —fundada junto a Benjamín*

*Palencia—, que dio nuevos aires y trazó las líneas maestras del arte español del siglo xx.*

*Pero Alberto también fue un hombre comprometido con su tiempo y ese es también su legado. Desde los quince años militó en la Juventud Socialista. La proclamación de la II República supuso un hito personal, intensificó su vida militante, transmitiendo a sus obras los ideales revolucionarios. Su compromiso quedaba latente tanto en los decorados que realizaba para “La Barraca” de García Lorca, como en las clases de dibujo que impartía en El Escorial. “El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella”, fue su gigantesca contribución al Pabellón Español de la Exposición Internacional de París, esa mítica representación del Gobierno republicano donde se exhibía, también, “El Guernica” de Picasso.*

*Cuando en 1938 partió para Moscú, como profesor de dibujo para los niños españoles, guardó en la maleta lo más profundo de sus raíces toledanas y españolas. Su obra en el exilio está marcada por su dedicación a la escenografía, aportando su singular visión a obras tan nuestras como “El Quijote”, “Bodas de Sangre”, “El sombrero de tres picos” o “La Verbena de la Paloma”.*

*El Ayuntamiento de Toledo, como antes apuntaba, ha querido promover estos actos con la voluntad de que Alberto Sánchez se integre, de forma efectiva en ese gran bagaje que engloba nuestro “Patrimonio Cultural de la Humanidad”. Esas páginas son un exponente de la contribución que los artistas toledanos de hoy hacen a su maestro. Este es el homenaje de la ciudad a este gran hombre, nacido en el barrio de Las Covachuelas y que inspiró a Pablo Neruda versos tan hermosos como “De par en par se abrieron las entrañas / y de una vez parieron las Españas / a su hijo: Alberto Sánchez, de Toledo”.*<sup>110</sup>

110 Sánchez Garrido, Joaquín, en Barredo de Valenzuela Álvarez, Fernando, VVAA, *Alberto, Encuentro en Toledo, 1895-1995*, Excmo. Ayuntamiento de Toledo, 1995, 320 págs. Prólogo institucional de este libro (citado ya en páginas anteriores) del que fui coordinador, que recoge cuantas actividades organizamos en Toledo, invitados por este alcalde a través de la concejala de Cultura D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Ángeles Calvo Cirujano, los artistas que vivíamos en, o estábamos relacionados con, el Toledo en el que muy escasos ciudadanos sabían quién fue Alberto Sánchez y su contribución no sólo al arte español, sino a la cultura universal. El libro lo planteé como un paseo por la luz y la sombra de Alberto: LUZ DE ALBERTO: capítulo 1º que recoge la senda luminosa del pensamiento y la obra de Alberto, recogida en escritos y artículos de prensa en los que, proverbialmente, abunda el término “luz”. Este capítulo sirve, además, de paso que se ilustra, de catálogo de la exposición: “Encuentro en Toledo, 1895-1985” (Alberto Sánchez, Museo de Arte Contemporáneo), una de las siete simultáneas que en la ciudad de Toledo, organizamos desde la formada, al caso, Comisión del Centenario Alberto 1885-1985 de la que fui coordinador del Grupo de Prensa y Relaciones Públicas del Centenario. PALABRAS POR UN ESCULTOR es el 2º capítulo, conectado con la luz. Completa reseñas hemerográficas de interés biográfico sobre Alberto, y sirve a su vez de catálogo de otras tres exposiciones: “Pintura por Alberto” (Posada de la Hermandad”), “Diálogos con Alberto” (Galería Tolmo) y “Propuestas para Alberto” (San Ildefonso). PALABRAS PARA UN ESCULTOR es el 3º capítulo, también conectado con la luz, en el que compilé cuantos textos literarios y poemas, aparte de alguna dedicatoria especial, constan dirigidos a Alberto por parte de los mejores narradores y poetas españoles de su tiempo (Lorca, Alberti, José Hernández, etc), pues fue el escultor motivo de admiración y elogio de todos ellos, así como de algún literato extranjero como el premio Nobel de literatura Pablo Neruda, que le tuvo un cariño especial.→

Abría la publicación, de la que el texto anterior es Prólogo institucional, otro de Federico Manuel de Arce, del Grupo de Prensa y Relaciones Públicas del Centenario, en el que se reivindicaba la presencia de Alberto, a pesar de su ausencia física:

[...] *La historia es antes resignación que una desesperación nuestra. No debemos olvidarlo nunca: la memoria es una de las formas más seguras de eludir a la muerte. Y no han de bastarnos en ella las obras de los hombres si además tenemos su ejemplo. No sólo la obra, el dolor y el destierro del Alberto han de ser verdades nuestras. Cazador de raíces y sembrador de estrellas, la luz que nos llega es coraje y humildad y limpidez al recuerdo. Si lo recordamos nos resistimos a lo único que hoy nos lo niega. Alberto no vive pero está con nosotros. Está en su escultura, en su pintura,*

PALABRAS DE UN ESCULTOR es el 4º capítulo, último conectado con la luz, que sirvió para rescatar no sólo sus escritos publicados únicamente en una edición valenciana (Fernando Torres, 1975) ya agotada de *Palabras de un escultor*, sino escritos suyos inéditos que conseguí a través de su viuda Clara Sancha e hijo, Alcaén Sánchez, profesor de la Universidad Autónoma de Madrid. Este capítulo se ilustra, sirviendo de catálogo de la misma, con la exposición “Palabras de un escultor” en la que participé como escultor con una instalación en una antigua capilla, convertida en Sala de Exposiciones de la Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha (c/ Trinidad), junto con otros artistas con los que compartí los escritos de Alberto, centrándome yo en su texto “El Callejón de los muertos”, referente a una calle del casco histórico próxima al (entonces) colegio en el que estudió Alberto, y a la iglesia que se vio su madre obligada a fregar sin sueldo, ambos en mi barrio actual y a escasos metros de mi casa. En este capítulo introduje mi texto “Palabras de un escultor” que me sirvió de reseña de sus piezas literarias y como introducción de la exposición citada. SOMBRA DE ALBERTO es el último capítulo, dedicado especialmente en su memoria, con una biografía completa y cuanta Bibliografía y hemerografía, compiladas o no hasta la fecha, se generaron sobre nuestro gran artista, tanto en España como en otros países, siendo especialmente valiosa la colaboración de Alcaén Sánchez para las publicaciones hemerográficas rusas y del centro de Europa. Fueron luego enteramente recogidas por Jaime Brihuega, comisario de la posterior exposición antológica “Alberto, 1895-1962”, montada en la 3ª planta del edificio Sabatini del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en el catálogo de la muestra en cuya Bibliografía aparece ya este libro.

Esta amplia exposición retrospectiva reunió unas doscientas obras, entre esculturas, dibujos, pinturas, bocetos y un destacable material documental. Así, se sumaron a las obras: fotografías, catálogos de exposiciones, poemas dedicados a su obra por amigos como Rafael Alberti, César María Arconada, Pablo Neruda, Luis Felipe Vivanco y Juan Rejano (todos ellos publicados ya en este libro); además de objetos personales del escultor. Con motivo de esta muestra se reconstruyó una de las esculturas más emblemáticas del artista a la que dedico este presente capítulo: ‘El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella’ (1937). El Reina Sofía, que posee la maqueta de esta escultura desaparecida, encargó una reproducción a tamaño real para ubicarla frente a la fachada principal del Museo. Se presentó también una de las adquisiciones recientes, un dibujo de 1924 publicado en la revista lucense “Ronsel” y hasta el momento en paradero desconocido. Un caso similar es la incorporación a la Colección del telón creado para *La romería de los cornudos* (1933), que constituye una de las obras de referencia vallecana. En este capítulo del libro se presenta la ‘Mesa de Alberto’, monumento que diseñé para la memoria de Alberto (previamente a la erección de la copia citada de la escultura “El pueblo español tiene...”) tras ganar un concurso interno al caso, y que se realizó en el parque de Safont, a partir de entonces parque de Alberto Sánchez, frente al barrio toledano de Las Covachuelas en el que nació. A este monumento me volveré a referir más adelante.

Este libro puede consultarse en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, en la que hice entrega de seis copias para que estuvieran a disposición de alumnos e investigadores.



*en sus dibujos. Está en su serena palabra y quizás en nuestras obras. En presencia.*<sup>111</sup>

La *luminosa presencia* de Alberto no pasaba desapercibida, son muchos los escritos que tuve que descartar para no saturar el capítulo LUZ DE ALBERTO del libro citado, que coordiné con motivo del centenario de su nacimiento en Toledo, incorporando los más reveladores de su personalidad, especialmente, los que intuían el incesante flujo *lumínico/umbrátil* de Alberto:

[...] *Te digo lector, de veras, que conozco pocos momentos vitales de tan emocionante solemnidad como este trance del genio cuando marcha al encuentro de la vida, lleno de luz y al mismo tiempo ciego, ciego por la propia luz, que, de puro fuerte, deslumbra; amenazado a cada paso por el ejército de furias que aúllan y acechan siempre, celosas y encojadas, contra cualquier signo de heroicidad espiritual; bordeando a cada instante los precipicios más irreparables y, no obstante, pisando con firmeza, con audacia, con la sonriente y animosa valentía que da la fe; la visión íntima de algo que no se sabe aún en qué consiste y que, sin embargo, convence.*

*¡Qué tormenta apasionadora la conversación con hombres de este poderío!... Se ensombrece todo en un momento y nos domina el sobresalto y el miedo de que va a perderse aquel hombre; noche negra; el genio parece un viento loco y obcecado que va ciego a estrellarse, nos sobrecoge por un lado y nos irrita por el otro su insentatez tozuda y arrogante; pero de súbito hay un relámpago de luz y vemos por aquella grieta del Cosmos que la tiniebla anterior preparaba en centellazo. A veces el contraste es más conmovedor y más inesperado todavía: cuando la cerrazón parece más amenazadora torva, distinguimos allá en lo alto, por un boquete de las nubes, henchidas y siniestras, un claro de cielo azul, y allá, puro, un lucero.*<sup>112</sup>

Este lucero referido por Manuel Abril bien pudiera ser aquel con el que rematara Alberto, seis años más tarde, ‘El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella’. (Foto 69).

Durante la celebración del Centenario de su nacimiento en Toledo, en el seno de la comisión Alberto nos planteamos levantar una copia de este desaparecido monumento (exactamente lo que, seis años más tarde, llevó a cabo el Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía), con la intención de rescatar su memoria, avivar su *presencia*, regenerando su forma. Entonces nos fue difícil entender, por sus extraordinaria reserva al respecto, el rechazo a la propuesta por parte, precisamente, de la viuda y el hijo de Alberto (que ya andaban en negociaciones al caso con el Reina Sofía). Yo propuse entonces, en el concurso interno que llevamos a cabo para el levantamiento de otro monumento en memoria de Alberto en su ciudad y, concretamente, junto al barrio en que nació y que tanto añoraba, que ya que no podíamos invocar la *luz* de aquel menhir coronado con estrella,

111 de Arce, Federico Manuel, en Barredo de Valenzuela, F., *Alberto, encuentro en Toledo, 1895-1995*, op. cit., pág. 13.

112 Abril, Manuel, “La Nación”, 1931. Publicado en el catálogo de la exposición de obras de Alberto en el Centro de Arte M-11 de Sevilla.



**F-69.** Réplica en bronce de la estrella del Alberto, realizada por los artistas Paco Navamuel, Gabriel Cruz Marcos y Loc (Fernando Barredo, autor de esta tesis).

conjurásemos la *sombra* de su estela, que realizáramos un camino que, con la misma longitud en horizontal que tuvo el “menhir” de Alberto en vertical, y con una réplica de su estrella casi a ras del suelo, invocásemos la *presencia* de la que fue su escultura más emblemática. Al resultar votada, por unanimidad, mi idea fue, me puse a desarrollar el proyecto: una larga mesa de hormigón con cemento blanco (el mismo material que empleó Alberto en su camino vertical) con manos reproducidas en hierro de todos/as los implicados en el Centenario, los artistas, la familia del escultor, los colaboradores y los personajes públicos que lo apoyaron. La Mesa de Alberto (Foto 70) tuvo que realizarse en un tiempo récord, y se inauguró al cierre del Centenario sin rematar enteramente, pero empezó a cumplir con su función de encuentro de artistas en torno a su memoria.



**F-70.** ‘Mesa de Alberto’, hormigón, acero y bronce, 15 x 3 x 0,5 m; parrilla de hierro: 12,5 m. 1995. Diseñada por Loc (Fernando Barredo, autor de esta tesis) como estela que conduce a la estrella de Alberto (al fondo), y mesa de encuentros de artistas. Sombra escultórica con la estrella recién colocada, esperando la acción ritual de la colocación de manos de hierro.





**F-71 y 72.**  
Clara Sancha y Alcaén Sánchez, con el autor de la tesis, en la toma de sus huellas cual rito paleolítico, para el posterior vaciado en escayola y obtención en fundición de hierro de la copia de sus manos.

Las primeras manos que se registraron fueron las de Clara Sancha y Alcaén Sánchez, viuda e hijo del gran escultor (Fotos 71 y 72). que sí se entusiasmaron con este proyecto alternativo, y se sumaron al rito de incrustar la reproducción en hierro fundido (no huella) de una de sus manos, la *presencia* registrada, escultóricamente, en una parrilla de acero cortén.

El proceso de la toma de las huellas, el vaciado de las mismas en escayola y la fundición en hierro en 'caja de machos', rememora la fijación de las *presencias* de los artistas-brujos paleolíticos, la toma de identidad de nuestros ancestros, actualizando el rito e incorporando la fundición en hierro. La *presencia* registrada escultóricamente de las manos de cada participante en este camino de hierro hacia la estrella de bronce, que habrá de alcanzarse en años venideros, es totalmente anónima (sólo yo guardo la lista de nombres y ubicaciones para la memoria histórica), para quedarnos en lo megalítico sin caer en lo megalómano, riesgo contemporáneo del que hemos hablado. Forma parte de nuestro homenaje al gran escultor Alberto, que aborrecía la vanidad como móvil para la práctica artística. Quien ve la estela de manos de hierro, se encuentra ante manos diferentes y anónimas que representan el factor humano solidario y las manos simbolizan, por tanto, lo genérico, constituyendo *presencia* sin más identidad que la del propio género humano al que pertenecemos. (Fotos 73, 74 y 75).

La última mano en incorporarse, tras fijar las de todos los artistas, fue la de la entonces ministra de Cultura, Carmen Alborch, que nos dejó la huella de su mano en una losa de arcilla húmeda protegida en un estuche que diseñé para trasladarla e ir registrando las huellas de todas las personas. En la parrilla de acero, quedan un gran número de huecos por llenar; la Mesa es como un muro conmemorativo esperando que los ladrillos



**F-73, 74 y 75.**  
Colocación de las manos de hierro en la mesa de Alberto.

ausentes hagan acto de *presencia*, pues se pueden ir integrando las manos en hierro, en esta fórmula mágica paleolítica actualizada, de personas que lleven a cabo actividades que contribuyan a conservar la memoria de Alberto, a preservar su *presencia* en la sociedad que tanto defendió. Esta 'Mesa de Alberto' no es una escultura objetual, aunque pueda parecerlo a simple vista, sino una acción lenta, por la que a través del tiempo, años serán, se consumará con el relleno de todos los huecos, lo que demostraría que durante un período largo de nuestra historia próxima se habrá mantenido viva su *presencia*. Es, por tanto, "materia lenta" en el argot de Chillida, como "vacío alerta" en el de Oteiza; de hecho, es conjuración de espacio/tiempo de *luz* (estrella)/*sombra* (estela) que bien pudiera volver a reunir a ambos en abrazo de escultores. Está pensada, especialmente, como ámbito de encuentro entre artistas.

Desde entonces, el menhir de *luz* ausente de Alberto ha contado con una *sombra* presente del mismo, una de las muchas





que puede tener, pues la *sombra* adopta cualquier forma, siendo en cambio única la que se rememora. La forma de mesa sirve para celebrar todos los años, cada 18 de abril, el cumpleaños de Alberto (Foto 76), que acaba de cumplir sus 120 años.



**F-76.**  
El autor de la tesis  
entre artistas y amigos  
celebrando  
el centésimo  
'cumpleaños'  
de Alberto Sánchez  
en la 'Mesa de Alberto'.

En este no-monumento no puse mi firma, pues no es una escultura mía, sino la *sombra* que propuse del menhir/obelisco/estela del gran Alberto, realizada luego en acelerado trabajo en equipo. Tras la inauguración de esta *sombra* matérico-energética, y el brindis con el alcalde de la ciudad y cuanto público quiso sumarse al acto, la siguiente actividad fue la presentación del referido libro que, habiendo empezado con la *luz* de Alberto, había que cerrarlo con su *sombra*:

#### SOMBRA DE ALBERTO

*No sé —Alberto— si es cosa de caminos. No sé si de la costumbre, que es casi inocencia, de desgazar nuestras propias sombras. Ajuareamos la casa, habitamos el calor de un hogar, de un pueblo, de una cultura... El soborno se esconde en cada rincón, en los huecos de la vieja alacena, en los recovecos de todas las calles, en una avenida de tumbas... Caminamos.*

*No lo sabemos, lo terrible es que no lo sabemos. Nos dejamos por olvido la ternura y ya no congeniamos con el viejo añejo del abuelo. Y el dolor nos crece como una vegetación silenciosa que no reconocemos en nuestra humanidad de cicatrices anónimas. ¿Quiénes somos?*

*Ser hombre es un oficio que se aprende y tú en ese oficio te adentrabas. Caminaste hasta las ruinas del sol y robaste a las tinieblas su tibieza última para dar luego tus manos al horizonte. Desde esa distancia tuya, tu obra emana origen y nos ensancha los caminos. Pues creaste un mundo mágico, devoto a tus propósitos.*

*Pero quedan las encrucijadas. El recuerdo las tiene. Arrastramos pesos invisibles sin compartir el rescoldo del fuego, en aquel recodo, más allá de la loma que es como cadera de mujer en un campo de greda.*

*“¿Qué estáis haciendo aquí?” te preguntas. No lo sé, Alberto. Creo que es cosa de caminos. La noche tiene corva la espalda de cansancio, y tiene toros silenciosos que señorean en sus predios, y pájaros ausentes, en el*

*volumen de su vuelo indescifrable. Y las estrellas Alberto, tan ajenas a veces de su viaje de luz pero distendidas sobre la tierra toda. Tú sabías de la armonía de los astros, de sus largos silencios que restauran la paz sobre el mundo sosegando a los pueblos.*

*Sabías que cada pueblo tiene su estrella y que no es buena la luz si no conoce sombra. Bajo la nuestra, que es la tuya nos congregamos. Todo encuentro es un rito donde se escucha, si la hora es propicia, la respiración de una ausencia. En una mesa, Alberto, aquí, en torno a tu hoguera. Porque somos pueblo y a veces no lo olvidamos.<sup>113</sup>*

Aquella estela dirigida hacia aquella estrella, nuestro camino en el tiempo, custodiaba el acceso al pabellón de una república que se extinguió con sangre, pero se hubiera erguido orgullosa junto a la entrada a un museo de arte contemporáneo al que Alberto sí hubiera encontrado sentido, y de hecho ya lo está en *presencia escultórica* transferida. Otra cosa es que hubiera criticado, con razón, que en España sean los políticos los que deciden qué artistas valen y qué artistas no, para estar representados en él y, sobre todo, qué artistas vivos pueden acceder a sus salas temporales.

Volviendo al arquetipo del menhir y a sus sucesoras variantes, y a la disposición, ya comentada, de los obeliscos “alumbrando” las entradas de los oscuros templos, podemos encontrar referentes en la prehistoria. Baste citar para comprobarlo los dos menhires que custodiaban la entrada del Dolmen de Navalcán (Toledo) y que ahora están expuestos en el patio del Museo de Santa Cruz (casco histórico de Toledo), mientras el Dolmen permanece sumergido bajo el pantano de Navalcán y, salvo practicando submarinismo, sólo es visitable cuando el nivel del agua baja ostensiblemente con grandes sequías. Ambos menhires tienen grabadas serpientes ondulantes que conectan la tierra con el cielo, lo tangible y lo intangible.<sup>114</sup>

Desde tiempo inmemorial, estas macizas “luces” masculinas (falos) se colocaron junto a la entrada de los huecos y umbrosos santuarios femeninos (úteros), como hogueras que germinan las cavernas; quizá sean reminiscencias de aquellas que encendían en las entradas de las cuevas nuestros antepasados que, como ya dijimos, reservaban las oscuras profundidades para los ritos mientras en los umbrales desarrollaban su vida diaria. El esquema de los obeliscos junto a las entradas de los templos se sustituyó con el tiempo por el de las torres/campanarios cristianas junto a las iglesias, o los minaretes junto a las mezquitas. El ser humano manifiesta pautas rituales similares a lo largo del espacio y del tiempo (geografía e historia). El encuentro del macho y la hembra, la alquímica unión de los contrarios, sigue siendo expresión de recuperación de la primigenia unidad perdida.

113 de Arce, Federico Manuel, en Barredo de Valenzuela, F. *Alberto. Encuentro en Toledo, 1895-1995*, op. cit., pág. 303. A continuación se abren en el libro las páginas de toda la bibliografía y hemerografía sobre Alberto hasta aquella fecha, presentada como una *sombra* que se extiende y germina.

114 La iconografía de estos ‘dracos’ primitivos puede seguirse en: Barredo de Valenzuela, F. *Dracos del Greco*, op. cit.



F-77.

Joan Alberto Sánchez,  
copia de su escultura  
de 1937  
'El pueblo español tiene  
un camino que conduce  
a una estrella', a cargo  
del escultor  
Jorge Ballester en  
2001, Museo Nacional  
de Arte Reina Sofía,  
Madrid.

Ya hemos comentado que los museos de arte contemporáneo, tanto los oportunos como los oportunistas que denunciaba Alberto, son las catedrales actuales, así como el arte se va transformando en la religión en la que todos los humanos pueden encontrarse. La erección de obeliscos junto a sus accesos de los primeros encuentra, por tanto sentido, Se trata de templos.

La gran escultura, de más de doce metros de altura, titulada '*El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*', que actualmente vemos junto a la entrada principal del Museo Reina Sofía, es una copia realizada en 2001 siguiendo los bocetos y la maqueta<sup>115</sup> de la obra original, que no sobrevivió a la Exposición de 1937. (Foto 77).

Actualmente contamos, pues con dos presencias escultóricas, una *sombra* en el parque de Alberto Sánchez en Toledo (así denominado desde la celebración de su Centenario) y una *luz* en Madrid (luminaria prendida con motivo de la exposición en el Museo Reina Sofía). Son haz y envés, y juntas mantienen viva la *presencia*, en lo ritual y en lo objetual, del monumento '*El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*' y, por ende, de su creador, a juicio del autor de esta tesis el escultor español que más y mejor ha conjugado las naturalezas interna y externa humanas, desde la inmersión en la naturaleza como fuente inagotable de energía y de materia.

En honor a este gran creador, al escultor Alberto, bien vale mantener encendidas las estrellas para que su

espíritu o su recuerdo (elija el lector/a *presencia* o *ausencia*, iluminación de pentecostés o inspiración artística) nos ayude a no perder el camino mágico de libertad, paz y hermandad que nos mostró.

115 De esta maqueta hay otra réplica fundida en bronce, instalada en la Plaza de Barrio-nuevo de Toledo.

### 2.2.3. EL DOLMEN DE DALÍ

En el año 2003 se pusieron en contacto conmigo un grupo de personas residentes en Madrid, mi ciudad natal, a través del entonces Delegado Provincial de Educación de Toledo (Consejería de Educación y Cultura de Castilla-La Mancha), Ángel Felpeto Enríquez, con quien mantengo buena Relación. Solicitaban consejo para plantear la defensa de la plaza de Salvador Dalí, dedicada a aquel Artista, ya desaparecido, desde que en ella se ubicase su obra escultórica más importante, conocida como el Dolmen de Dalí.

Estos vecinos del barrio que alberga dicho monumento, y/o amantes del arte y de la cultura, me contaron que aquel regalo del pintor de Cadaqués al pueblo de Madrid bajo el mandato del alcalde Enrique Tierno Galván, también ya entonces fallecido, estaba a punto de ser desplazado y, probablemente, destrozado debido a las dificultades que entrañaba moverlo de su emplazamiento. Tal era el propósito del alcalde José María Álvarez del Manzano y de su equipo municipal, de gustos e ideologías enfrentados a los de la corporación que en su día asumió el proyecto. Hablamos de los componentes de esta obra de Dalí, el Dolmen en cuestión, una estatua dedicada a Newton y el original enlosado entero de la plaza, de piedra colocada al caso que le costó a Madrid una importante suma de dinero, así como de la iluminación instalada. Les propuse que no defendieran cada elemento en sí, especialmente por su interés en que no se desplazasen a otro lugar juntos o, peor aún, separados, sino que reivindicaran el respeto al conjunto monumental en su integridad, habida cuenta de que la realización de la propuesta de Dalí supuso la remodelación integral de la plaza, la configuración de su espacio al completo para relacionar en el mismo, no sólo estos tres elementos entre sí, sino también a ellos con el entorno y la luz tanto diurna como nocturna.

Así es como se planteó la defensa de este conjunto monumental, acorde con las clasificaciones posibles que el inventariado de los bienes patrimoniales del Estado contempla, para casos tan claros como esta intervención en la que el todo es mayor que la suma de las partes, debido a la interacción entre ellas, establecida conceptualmente por el artista. La defensa de la estatua de bronce y del trilito conocido como dolmen, era fácil plantearla, pero convencer o, mejor dicho, demostrar a las autoridades que el enlosado formaba parte de la obra, y que alterarlo supondría mermarla parcialmente si no desvirtuarla por completo, resultaba complicado. Los ediles nunca son en las ciudades quienes más entienden sobre monumentos públicos, sino quienes suelen usarlos para la gloria o el beneficio de los suyos, cuando no los estropean incluso queriendo mejorarlos.

La estatua de bronce del famoso científico era fácil de defender, aunque en el peor de los casos tuviera que ser reubicada. Es sencillo mover una escultura exenta, como lo sería también, aunque a coste muy elevado, desplazar cada losa de piedra del suelo. Lo complicado era el Dolmen, pues ya su levantamiento supuso estudio, pericia y la venida a España de una gran maquinaria que hubo que contratar en el extranjero, aparte de que desmontarlo pondría en serio peligro la base de los fustes verticales





de piedra cortada en cantera que sujetan una gigantesca roca natural a más de diez metros de altura.

Mis ya camaradas en la defensa del Dolmen, pues desde aquel momento me sentí un efectivo más entre ellos para salvarlo, habían descubierto la existencia de un boceto previo del mismo por un artículo publicado en el diario ABC el sábado 14 de septiembre de 1985. En aquel dibujo aparecían las líneas del suelo que, partiendo de debajo del Dolmen, se separaban entre sí conforme se alejaban cual si fueran haces de piedra oscura de un sol negro bajo el mismo, tal y como pudimos verlas durante unos años en la plaza. Estos “*rayos de piedra*” atravesaban a su vez círculos que, concéntricos los pegados al Dolmen y creando tangencias según se separaban de aquél, producían el efecto de ondas expansivas a partir del monumento. El enlosado remarcaba claramente la presencia del Dolmen en la plaza, añadiendo tensión compositiva al ya contundente impacto visual que éste produce en todo el entorno.

Los defensores del monumento intentaron desde entonces ver el original de aquel boceto publicado, para comprobar si en el mismo, firmado por Salvador Dalí, aquellas líneas estaban previstas y más definidas de lo que se apreciaba en la fotografía del periódico; ello sería un claro indicio de que el creador las había concebido desde el principio como elementos integrantes del conjunto. No tuvieron suerte, pues a partir de aquel momento chocarían una y otra vez con muros de resistencia, de silencio y de hipocresía. Para empezar, aquel boceto no se custodiaba en el Ayuntamiento de Madrid, sino que está desde su utilización en la casa particular de quien, al parecer, lo dibujó siguiendo las directrices de un Dalí ya viejo y muy enfermo que no podía dibujar, pero que sí lo firmó para legitimar que era en base a su idea, y a su gusto, como explicaba gráficamente la pieza a conseguir en el terreno.<sup>1</sup>

Aquel dibujo se realizó el 25 de julio de 1985; siendo el 12 de noviembre de ese año cuando comenzó la gestación del conjunto monumental “*Dolmen de Dalí*” con un Acuerdo entre el Alcalde Tierno Galván y el artista, firmado aquel día en Torre Galatea (Figueras). En el documento se expresa que “*el Ayuntamiento de Madrid ha ofrecido a Don Salvador Dalí el dedicarle una plaza en Madrid situada al término de la Avenida de Felipe II frente al Palacio de los Deportes*”.

En la misma fecha se firmó otro Acuerdo con la Sociedad Ararte por el que financiaría las obras de la Plaza a cambio de los derechos de imagen de la misma, y al cual se anexa el Acuerdo anterior. En este segundo documento se especifica: “*... el conjunto monumental conocido como “El Dolmen de Dalí” está formado por los siguientes elementos: La figura de piedra en forma de dolmen, la escultura de bronce y su pedestal de piedra negra y el piso de granito donde se asientan los anteriores en un círculo de 50 metros*

<sup>1</sup> El amanuense del boceto firmado por Dalí fue el ingeniero de Urbanismo del Ayuntamiento Jesús Jiménez Cañas, que se declaró su propietario y único autor del mismo, y negó al equipo el acceso al boceto, siquiera para verlo. Otra cosa es que, posteriormente, ese mismo dibujo se haya querido vender bajo cuerda como un original del propio Dalí. Lo cierto es que, hasta veinticuatro años más tarde, en 2009, no hubo manera de hacerse con una buena copia del boceto en cuestión, en la que resulta evidente la preconcepción daliniana de las líneas como parte del conjunto escultórico.

*de diámetro*”. Es obvio, pues, que el suelo de losas graníticas quedó contemplado desde un principio.

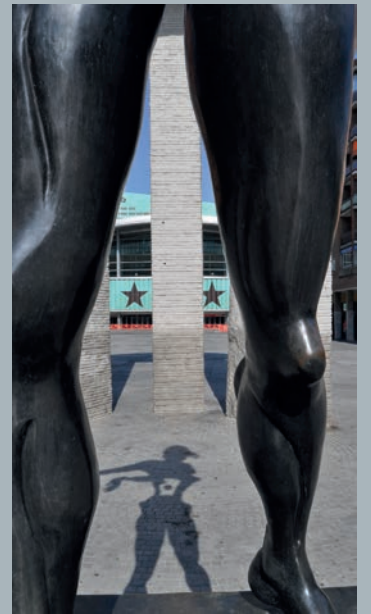
Las obras del monumento se adjudicaron a la empresa Dragados en diciembre y se iniciaron en enero de 1986, el mismo mes en que falleció Tierno Galván. En abril de 1986 quedó fijado el diseño de la estatua: una versión actualizada del ‘Homenaje a Newton’ inspirada en el cuadro ‘El Fosfeno de Laporte’. A finales de junio de 1986 se ejecutó la parte técnicamente más delicada, el montaje del dolmen, el más grande del mundo, con 13,13 metros de alto. La inauguración de la plaza de Salvador Dalí se realizó, por deseo expreso del artista, coincidiendo con dichas medidas, el 17 de julio de 1986, a las 13 horas 13 minutos.

“*Un dolmen... y el Newton, ¡el Newtooon!*”, balbuceaba con intensidad. Dalí estaba mayor y enfermo, pero pertinaz en cuanto a sus deseos. “*Aunque habla con dificultad porque tiene una sonda en la nariz y está poco activo, tiene una mente lúcida y muestra terquedad en las discusiones*”, declaró Jesús Jiménez Cañas allá por 1985, cuando fue a visitar al artista con una delegación del Ayuntamiento para diseñar la que sería la plaza de Salvador Dalí. Hizo falta un diccionario Dalí-humano. “*Tuvimos que interpretar sus palabras, pero él supervisó el proyecto y dio el visto bueno a todos los bocetos que le presentamos*”, declaró Enrique Bardají, que fue gerente de Urbanismo entre 1982 y 1987. Describe aquella época como “*un huracán*”: “*Cambiamos radicalmente el concepto urbanístico*”. Se pavimentaron calles, se crearon 35.000 viviendas sociales, se rehabilitaron barrios como Vallecas, incluso se colorearon las tristes medianeras con murales para conseguir una ciudad más humana y alegre. “*El gran debate eran las plazas*”, contaba Bardají: “*Para nosotros lo moderno era apropiarse de los espacios públicos para el peatón porque hasta entonces mandaba el coche*”. A mediados de los años ochenta el final de la avenida de Felipe II era un sinsentido de paradas de autobuses, aparcamientos en segunda fila y semáforos.

Aquel 13 de mayo de 1985, cuando a las 13:13 H. Enrique Tierno Galván, brocha en mano, encoló en la Puerta del Sol el primer cartel de la exposición ¡Viva la Gala!, en honor a la difunta musa del pintor, Dalí se emocionó y regaló al alcalde un bastón que había pertenecido a Víctor Hugo. El Alcalde decidió dedicar una plaza al pintor.

Hasta 10 veces fue a visitar a Dalí a su casa una delegación del Ayuntamiento. Siguiendo sus indicaciones, dibujaron el dolmen —que debía medir 13 metros y 13 centímetros, “*¡exactamente!*”— y vieron el Newton al que se refería Dalí en una de sus esculturas del Museo de Figueras, así como en el cuadro Fosfene de Laporte. Tierno y Dalí se reunieron en Torre Galatea, firmaron el contrato y lo sellaron con sendos besos en sus frentes. Para su inauguración a las 13:13 H. del 17 de julio de 1986, Tierno ya había muerto y Dalí, que le seguiría tres años después, tampoco pudo asistir, aunque mandó un telegrama que terminaba exclamando “*¡Vivan los mardileños!*”.

La crónica detallada de todo el proceso —recortes de prensa, bocetos, contratos— la guarda Juan Antonio Aguilera, portavoz de la Plataforma Ciudadana en Defensa del Dolmen de Dalí, un grupo de más de 100 personas que defiende lo que consideran, “*sin fisuras*”, un proyecto integral de Dalí:



*“Su última obra y su única plaza en el mundo”.* Surgió en 2003 cuando el proyecto de reforma del Ayuntamiento de Álvarez del Manzano quiso desplazar unos metros el Newton y llevarse el Dolmen a *“otra parte”*. Finalmente, el monumento no se movió —y una sentencia del Tribunal Superior de Justicia de 2009 evita que se pueda hacer en el futuro—, pero la plataforma sigue teniendo tres reivindicaciones: que se restaure el suelo original —retirado en la reforma final—, que se declare Bien de Interés Cultural y que se dé a conocer este conjunto monumental. *“Lo tienen marginado, no aparece en ninguna guía oficial y el proyecto original ha desaparecido de los archivos”*, explica Aguilera. *“Parece que alguien quisiese borrar la memoria de Enrique Tierno Galván”.* *“Además, es una pena”*, declaraba, *“tal como está ahora no es ni la plaza de Dalí ni la de Mangado”*.

José Francisco Mangado fue el arquitecto que reformó la plaza en 2005. Considera *“misteriosa”* la autoría de Dalí, y el Dolmen le parece *“una cosa troglodítica”*, pero comprende que los vecinos lo defendiesen. *“Los problemas de esa plaza son otros”*, dice. *“El Ayuntamiento se gastó un dineral en reformarla, pero no pone un duro para su mantenimiento y, sobre todo, la ha convertido en un centro comercial siempre lleno de tenderetes. Es una vergüenza, es la privatización del espacio público”*. En ambos extremos están de acuerdo con el arquitecto el antiguo gestor de Urbanismo y el vecino. Las plazas, podrán sentir las como propias sus autores pero son, ante todo, de la gente.

En el conjunto monumental que posee Madrid desde 1986, la única plaza diseñada por Salvador Dalí, se yergue un Dolmen, complementada por una estatua de figura humana sobre pedestal cúbico, que junto al dibujo del enlosado constituyen un todo armónico y significativo. Esta obra está sujeta a unas condiciones de ubicación, orientación y perspectiva, que forman parte de su esencia, pues también la configura *“materia lenta”*, materia que genera energía, que propicia acción, como el menhir de Alberto, pues ambos son dos monumentos rupestres con toda la carga presencial propia de los mismos.

En septiembre de 2002, el Ayuntamiento de Madrid aprobó el Proyecto de Remodelación de la Avenida de Felipe II y Plaza de Dalí, elaborado por el Arquitecto Francisco Mangado, que amenazaba con el traslado del Dolmen al Parque de la Fuente del Berro y de la estatua a la confluencia de la Avda. de Felipe II con la Calle Narváez, así como la eliminación completa del pavimento especial de disposición radial diseñado por Dalí, sustituyéndolo por otro diferente.

Fue entonces cuando me visitó en Toledo el grupo de personas interesadas en la defensa del monumento sin saber aún que, estando yo comprometido en el arte en general, me vuelvo en particular en el ritual que hermana lo contemporáneo con lo primitivo, precisamente, por creer firmemente que comparten la esencia de la actividad humana por excelencia, la magia presencial con la que el ser humano avanza entre lo visible y lo invisible. Para rabia de quienes entienden y valoran la cultura y el arte, y negocio sin duda de quienes siempre se aprovechan de los despilfarros públicos, las funestas obras comenzaron en junio de 2003.

Por ello, se constituyó la Plataforma Ciudadana en Defensa de la Plaza de Dalí que reclamó al Ayuntamiento y la Comunidad de Madrid la paralización

de las obras, por el expolio que suponían para el legado de Dalí y para los madrileños.

Esta Plataforma Ciudadana solicitaba, en fecha 7 de junio a la Comunidad de Madrid, que se procediera a establecer un régimen de protección para la Plaza de Dalí.

## CONTENCIOSOS INICIALES

En 24 de julio de 2003 la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid dicta Resolución de incoación del expediente Inclusión en el Inventario de Bienes Culturales de la Comunidad de Madrid del Conjunto Escultórico ‘El Dolmen de Dalí’, considerándolo bien mueble (y por tanto susceptible de traslado), reconociendo como elementos a proteger solamente el Dolmen y la estatua de Newton, y excluyendo por tanto el pavimento. El periodo de información pública fue de quince días. Se presentaron las oportunas alegaciones por la Plataforma, entre otros colectivos y artistas.

El 24 de octubre de 2003, la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid dicta Resolución de Inclusión en el Inventario de Bienes Culturales de la Comunidad del Conjunto Escultórico, con los elementos señalados anteriormente, desestimando las alegaciones.

Seguía la historia del despropósito. José Francisco Mangano, allegado del amanuense Jesús Jiménez Cañas, autor de un *“magnífico dibujo profanado”* con la firma de Dalí, comenzó a destrozar la obra de arte que aquel artista retrasado, por megalítico, regaló al pueblo de Madrid. Las máquinas levantaban las losas de piedra del suelo como si de una cruzada se tratara por restablecer el orden estético y moral en la capital, alejando elementos paganos de la misma.

Contra dicha Resolución de 24 de octubre de 2003 se formula Recurso de Alzada ante la Consejería de las Artes, que es estimado parcialmente en una pequeña cuestión, mediante Orden de 13 de abril de 2004, en cuanto que admite incluir, como parte del conjunto, el pedestal cúbico de granito negro sobre el que se asienta la escultura de Newton. Contra la Orden de 13 de abril de 2004 y contra la Resolución 24 de octubre de 2003, se interponen otros dos recursos contencioso-administrativos ante el Tribunal Superior de Justicia de la Comunidad de Madrid, solicitando:

- Declaración de la condición de bien inmueble del conjunto monumental.
- Delimitación de un entorno de protección (obligatorio por ley para los bienes inmuebles).
- Inclusión del pavimento de diseño radial como parte del conjunto monumental.
- Declaración como Bien de Interés Cultural (BIC) del conjunto monumental.
- Suspensión de las obras hasta que se dictase Sentencia.

Por fin, cuando todo parecían ya batallas perdidas, mediante Auto de 20 de febrero de 2004 el Tribunal Supremo acordó la medida cautelar positiva consistente en que *“tanto la Comunidad de Madrid como el Ayuntamiento*



*de Madrid adopten las medidas necesarias para que en el caso de que recaiga sentencia estimatoria y firme en el presente litigio, se pueda llevar a cabo la reconstrucción del pavimento que circunda el monumento en situación idéntica a la que tenía antes del comienzo de las obras".*  
Con el propósito de sumar argumentos a esta causa, el 7 de julio de 2005

**ESTUDIO ARTÍSTICO DE CONJUNTO MONUMENTAL  
EN LA PLAZA DE SALVADOR DALÍ, EN MADRID.**

**D. Fernando Ángel Barredo de Valenzuela Álvarez**  
DNI: 00384861 W  
Artista plástico/ritual  
Catedrático de Dibujo de Enseñanza Secundaria.  
IES Sefarad, Toledo.  
Profesor Asociado de la Facultad de Bellas Artes.  
Universidad Complutense, Madrid.

**A** petición de Don Eulalio Ávila Cano Don Germán Martín, para su presentación en el procedimiento contencioso-administrativo seguido ante el Tribunal Superior de Justicia de la Comunidad de Madrid con el nº 452/2004 en defensa de la obra de Salvador Dalí, y desde la convicción propia de que a la obra completa: dolmen, estatua y pavimento especial, debe otorgársele la máxima protección de conformidad con las Leyes del Patrimonio Histórico y, por tanto, para su presentación allí donde proceda, se redacta el presente estudio artístico sobre el conjunto monumental de la Plaza de Salvador Dalí, en Madrid.  
Dado que la relevancia histórico-artística del dolmen y la estatua han sido reconocidas públicamente por los organismos correspondientes, y que no peligran actualmente, este informe se centra en un elemento del conjunto monumental que sí está siendo eliminado con las obras de remodelación de la plaza, y que tiene tanta importancia en la lectura integral de conjunto escultórico como los anteriores mencionados: el original enlosado de composición radial.  
Se parte de la base de que el conjunto monumental sólo esta incluido parcialmente en el Inventario de Bienes Culturales de la Comunidad Autónoma de Madrid.  
Si bien fue esta capital, a través de su entonces alcalde D. Enrique Tierno Galván, la que decidiera dedicar al artista una plaza con su nombre, fue personalmente el propio Salvador Dalí quien se encargó de diseñarla, ofreciendo a su vez un conjunto monumental para la misma, acometiendo la responsabilidad del proceso completo de su realización. Fue esta su última obra de gran envergadura, y una de las más singulares de toda su producción. El artista ideó y realizó bocetos, o supervisó y validó con su propia firma, los dibujos que sirvieron de modelos para la realización definitiva del conjunto, en cuyo proceso de ejecución participó activamente, una vez dio al proyecto su total consentimiento.  
El presente estudio, con carácter de informe-dictamen, es estrictamente profesional; constituye un análisis artístico del mencionado pavimento original, aportando numerosos datos y elementos de juicio para la valoración del enlosado con registros lineales de disposición radial que formó parte, desde su instalación, del conjunto escultórico. Aquí se dilucida en torno a si este enlosado se realizó como adorno ajeno a la creación de Dalí, sin que éste lo concibiera como un elemento indisociable del conjunto, o bien si para el artista este pavimento de losas

entró en registro mi informe firmado en octubre de 2004, como ampliación de la demanda:  
Envuelta la Plataforma en documentos legales, técnicos, literarios, reivindicativos, etc., de vez en cuando también se ocupaba del deterioro que, ayudando a la autoridad incompetente, el vandalismo hacía por su cuenta:

de colores contrastados fue importante y, esencial para esta causa, necesario para la lectura correcta de su formulación estético-filosófica.  
El informe se plantea desde la detección, análisis y clasificación de composiciones de líneas análogas a las del enlosado original de la plaza en litigio, en numerosas obras de Salvador Dalí. Se pretende demostrar que el artista utiliza este tipo de composición radial a lo largo de su vida con tanta insistencia, que su empleo casi obsesivo otorgan a este esquema el rango de elemento daliniano por excelencia. Si la aportación de datos a este respecto resultase clarificadora por número y evidencia, habría que concluir que la aparición sistemática de este factor compositivo, en la producción artística de Dalí, impide calificar de gratuito o circunstancial su aplicación en el conjunto monumental de la plaza que hoy lleva su nombre y que, en su día, produjo a este creador una ilusión inesperada al final de su carrera profesional, ya mermada por problemas de salud.  
Dalí fue esencialmente pintor, dibujante, artista gráfico y, en general, creador de un mundo onírico y delirante en correspondencia con su adscripción al movimiento surrealista, eminentemente en el ámbito bidimensional. No obstante, acometió diversas esculturas, siendo el conjunto monumental en cuestión la más importante de todas ellas. Dado que el medio escultórico, por la dificultad matérica y su contundencia estética, obliga a una simplificación formal, a la reducción de elementos y la síntesis simbólica, es lógico pensar que los registros seleccionados por el artista para esta obra colosal, que sería su legado a la capital de España en un espacio que, a su vez, Madrid le dedicara, son relevantes para la decodificación final de su universo plástico-filosófico. En cualquier caso, si con el presente análisis se verificara la importancia del mencionado esquema compositivo a lo largo de la producción del artista, su presencia bajo el dolmen, con el centro en la vertical de la roca que sostienen en el espacio los tres fustes de piedra, habría que entenderla no ya significativa, sino necesaria.  
Como premisa ineludible para el silogismo por el que un elemento inherente a la producción daliniana, al ser utilizado en una obra tan importante en el conjunto de la misma, demuestra su relevancia, es obligada una consideración: los escenarios de Dalí, en los que sus personajes y objetos simbólicos se relacionan en composiciones excéntricas de imaginación desbordada, están sujetos a leyes físicas y al canon clásico por el que la línea de horizonte articula espacios interiores o paisajes abiertos. En la mayoría de las obras de Dalí hay un gran plano, suelo o tierra, también mares, sobre los que aparecen personajes y elementos naturales o artificiales, y un cielo o fondo cuya aportación suele ser menor en el ámbito de la significación, salvo en obras como 'Aparición de mi prima Carolineta en la playa de Rosas- Presentimiento fluídico', y otras del estilo, en las que las nubes u otros elementos celestes adquieren gran carga emblemática.  
En el universo estético del artista se mezclan elementos realistas con otros irreales nacidos de su desbordada imaginación. Nunca abandonó, como ya lo hicieron muchos pintores de su generación, la representación de escenarios tridimensionales en la bidimensionalidad del soporte pictórico, la simulación de la realidad con el consiguiente 'efecto ventana' propio del arte clásico. Sus escenas surrealistas adquieren el carácter mágico por el lenguaje onírico que despliega con figuras y objetos sobre paisajes e interiores que, en la mayoría de los casos, son escenarios verosímiles. Frente a la denominada "perspectiva velazqueña", con la que el autor de Las Meninas establecía planos y configuraba espacios a base de intercalar zonas iluminadas y oscuras, utilizando la penumbra para el emborronamiento de lo anecdótico y la luz para la discriminación y jerarquización de personajes, Dalí estructura sus composiciones mediante un empleo magistral de la perspectiva cónica, a menudo frontal para agudizar la sensación de profundidad. Consigue efectos insuperables de tridimensionalidad orientando sus innegables intuición y creatividad a un efectismo de distancias y relaciones de formas cóncavas y convexas, de iluminación descriptiva de planos y ángulos con los que acentúa cada relieve o resalte de los objetos de representación. Para advertir hasta qué punto se especializa en ello basta contemplar sus obras "La separación del átomo



(Dematerialization near the Nose of Nero)", "La Madona de Port Lligat", "Cruz nuclear" o "Corpus hypercubus (Crucifixión)", si bien a lo largo de toda su producción es evidente el uso del dibujo para la organización de sus composiciones, siendo el color contenido por las líneas de contorno. Por este motivo es tenido por excelente dibujante, y no tan buen pintor, pero este es asunto ajeno al presente análisis, en el que sí es preciso recordar que el dominio y empleo exhaustivo de las reglas de la perspectiva le permitió establecer un juego plástico en el que se sintió seguro, pertrechado estéticamente en un mundo propio desde el que sí arremetió contra el resto de reglas estilísticas y sociales.

Cada punto de fuga de la hipotética línea de separación entre la tierra que habitamos y el cielo que soñamos, con las connotaciones ideales que posee el horizonte relacionadas con el concepto de infinito, podía servirle a Dalí para desplegar sus criaturas y objetos surrealistas con apariencia de realidad tangible, brindando una sensación tridimensional que es, sin duda, la que confiere a sus obras el carácter mágico-onírico por el que le encumbrara antes el público general que el resto de artistas y críticos o especialistas en arte contemporáneo. El anacronismo técnico de su fórmula, junto con la "verborrea iconográfica", sólo encuentra precedente en el Bosco que, aferrándose a la ya obsoleta técnica del temple y a la ortodoxia compositiva frente a los avances del óleo y las nuevas tendencias flamencas, desarrolló todo un mundo surrealista que se anticipó al mismo psicoanálisis freudiano, como Dalí se anticipara a imágenes complejas, ambivalentes, de efectos ópticos de composición-descomposición que no han vuelto a plantearse los artistas hasta la era del ordenador.

Dalí conjuga sus creaciones surrealistas con árboles, rocas o nubes realistas, y es esto precisamente lo que permite la ruptura con el estamento real, pues equivale a fundir el mundo de los sueños con la vida cotidiana. No se trata, pues, de ensoñaciones, sino de la realidad en que vivimos a la que acceden criaturas y objetos asombrosos sobre los que resbala la luz y que describen sombras en el suelo. Son tangibles. Las sombras que proyectan son las únicas manifestaciones que sí desafían a veces las leyes naturales, pero nunca al capricho como pudiera pensarse de la mente delirante de Dalí, sino porque el artista, controlador de todos y cada uno de los detalles de sus obras, enemigo de la improvisación por su insustancialidad icónica, pretenda con sus variaciones algún sentido. Y son precisamente las sombras porque anidan tanto en lo material como en lo inmaterial, no son corpóreas pero son visibles; los objetos que las proyectan existen con formas propias, definidas, pero ellas adoptan cualquier forma partiendo de aquéllas, y desaparecen en la oscuridad de la noche. El animismo mágico ancestral partió, precisamente, del "mágico" comportamiento de las sombras para asimilar la sombra humana al alma o espíritu vinculado al cuerpo terreno pero perteneciente a otro mundo intangible.

Frente a la pintura metafísica de Chirico, pintor cuya influencia reconociera, Dalí decía practicar "realismo trascendental". La diferencia entre ambos planteamientos queda recogida en el libro de Henri-Francois Rey "Dalí en su laberinto" (Editorial Euros, 1975. Copyright de la obra original: Editions Grasset & Fasquelle, 1974). Este ensayo está comentado por el propio Dalí que, cuando se refiere a Chirico y al tratamiento de ambos de grandes espacios vacíos sobre los que transitan sombras es clarificador al respecto:

"... Las sombras expresadas por Chirico son casi abstractas.

Yo, en cambio, cuando pinto la sombra de un olivo iluminado por el sol, se trata de la sombra de un olivo a las doce y media de la mañana en Port Lligat. Es decir en un lugar concreto..."

Resulta obvio que el carácter meticuloso, controlador hasta lo obsesivo de Dalí, no dejaría al azar el efecto de las sombras de un conjunto monumental tan relevante para él como lo fue el que situó en su propia plaza como legado y testimonio de su vida y obra.



**La orientación hacia poniente del Dolmen** de Dalí, anclado este megalito sobre la plaza que hoy lleva su nombre, evidencia su carácter intencionado de templo. La imagen aérea, tomada al anochecer, demuestra que el artista concibió el conjunto monumental de manera que al morir el sol en el horizonte, la sombra de la escultura de Newton accediera al 'templo' mientras que la del dolmen abandonaba el espacio siguiendo la línea cardinal del trazado en el suelo hasta diluirse en la penumbra. El cuerpo horadado de Newton es a su vez templo en el que otra piedra permanece en suspensión pendular, recordando el principio de gravitación universal y asociándolo con la gran roca elevada por los brazos-columnas de piedra, como un sacerdote, sobre el plano horizontal consagrado del ara eleva un disco blanco, la hostia cristiana que sublima la asimilación de la luz del sol con lo divino que se iniciara ya en las prehistóricas religiones naturales, y fuera traducida por el disco solar de los egipcios adoradores de Rha, mucho tiempo antes de que se definiese a Cristo como la "Luz del mundo".

El enlosado original de la plaza, como se aprecia en esta imagen tomada antes de las obras denunciadas, guardaba estrecha relación con el dolmen y la escultura. Desde el baricentro del triángulo formado por las bases de los paramentos verticales del megalito transcurrían por el suelo líneas de piedra oscura, creando una composición radial. El origen de esta disposición de rectas estaba situado, por tanto, en el mismo centro de la proyección sobre el plano de la gran roca elevada.

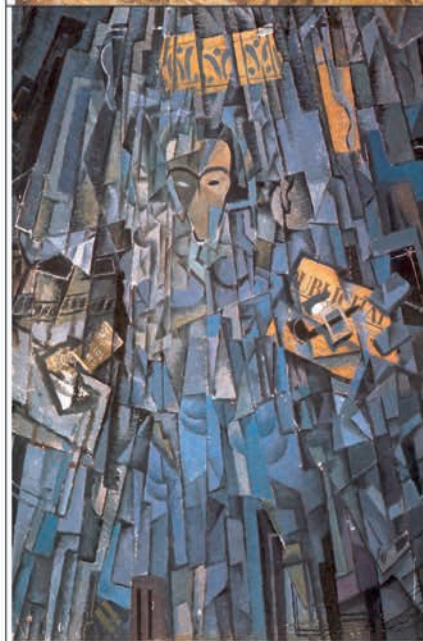
**La planta original de la plaza**, a la vista del proyecto de ejecución de la misma que fue supervisado por Dalí, ya contemplaba la composición lineal de disposición radial con centro bajo el Dolmen. La ejecución se realizó tal y como estaba proyectada, con la diferenciación de baldosas oscuras sobre las de granito gris claro, de forma que sobre el terreno la convergencia de las líneas rectas que parten del centro y se abren hacia el exterior como radios, producían el efecto de fuga hacia un horizonte óptico donde se erigió el Dolmen, pues desde la altura de una persona la perspectiva del plano del enlosado se constriñe y la visión del conjunto es la que observaremos que establece el artista en multitud de obras a lo largo de toda su vida profesional, construyendo la perspectiva cónica tal y como sobre la tierra habría de percibir cada cuadro el espectador, si este fuera una ventana, y contribuyendo con ello a su sensación de estar en el mismo entorno. Por el contrario, desde el cielo (el "punto de vista" del sol mítico divinizado) la altura del monumento carece de importancia, adquiriéndola el efecto de sol radiante con círculos de ademán concéntrico dinamizado y relacionado con la 'estela' que se percibe como columna vertical o escala hacia el mismo (ascensión al/del sol).





#### El torrente de la Jorneta

(1923). A la edad de 19 años, durante su período de formación figurativa, Dalí realiza ya esta obra en la que puede apreciarse la composición geometrizada del terreno, en el que se apunta el esquema de líneas rectas que convergen hacia el fondo. La agudización de los planos compositivos, junto con la idealización del paisaje sin abandonar la descripción naturalista, el predominio de lo dibujístico sobre lo cromático, etc, nos permiten descubrir en el artista cuantos rasgos intentamos demostrar como inherentes a su creatividad desde el mismo momento de su iniciación en la misma, cuando el adiestramiento técnico, obviamente, antecede a la formación de conceptos propios con los que todo artista, madurez técnica mediante, construye su universo plástico.



#### Autorretrato cubista (1923).

Una de las primeras aventuras estéticas de Dalí, en su búsqueda de propia identidad plástica fue, en el momento de máxima pujanza del cubismo, este autorretrato, cuyo antecedente inmediato es el Autorretrato con "L'Humanité" (1923). La influencia de Juan Gris y Pablo Picasso es evidente y, desde luego, positiva. Pero si nos interesa este referente cubista de Dalí, al hilo de nuestro análisis, es precisamente para evidenciar la necesidad del joven Dalí de componer sobre la trama de rectas convergentes, incluso cuando se trata de descomponer el espacio convencional para acceder a una tridimensionalidad fragmentaria en la que el sujeto representado se integra o diluye en un todo compositivo que, en el resto de los artistas que pasaron por el proceso, avanzó hasta el abstracto, y que en Dalí se tornó en el afianzamiento de la figuración. Esta experiencia fue una de las mayores aproximaciones que realizara hacia la abstracción a lo largo de su vida. Atendiendo exclusivamente al "esqueleto" compositivo, obviando la figura del pintor de Figueras y de cuantos registros anecdóticos o literarios posee la obra, lo cierto es que a pesar de suponer un cambio de planteamiento trascendental con respecto a la anterior, en esencia sigue tratándose del mismo problema resuelto con idéntica fórmula mental aun con diferente factura estilística. Persiste la necesidad de la figuración como transmisora del elemento emocional junto con la "telaraña radial".



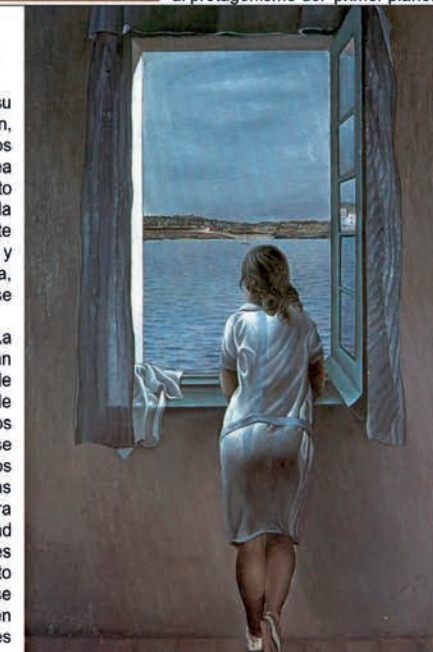
#### La planta. 1924.

Incluso en las composiciones juveniles más elementales, en las que Dalí está más preocupado por su adquisición de destrezas técnico-pictóricas y la elaboración de su Ego artístico, aparece la perspectiva cónica frontal articulando el plano sobre el que se asienta el objeto principal del cuadro. Adviértase también el carácter estático que otorgan a la composición las líneas horizontales paralelas, sólo contrarrestado por la variación que producen las curvas irregulares de las hojas de la planta. El color sigue siendo de gama muy reducida, prácticamente se resuelve como un bitono para estampación. La preocupación urgente del artista afecta, en primera instancia, a la configuración lineal, en la que cualquier detalle del fondo reivindica atención y nitidez frente al protagonismo del primer plano.

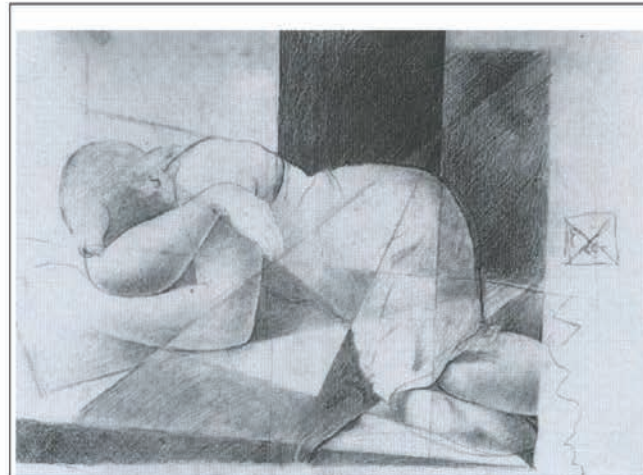
#### Figura en una ventana (también: Muchacha en la ventana). 1925.

Las escenas que pintara tomando por modelos a su hermana Ana María y a su prima Montserrat son, igualmente, reducidas en cuanto a los elementos compositivos. Pero podemos observar cómo, sea cual sea el tema, suele acudir al mismo tratamiento de perspectiva cónica frontal, enunciada aquí con la angulación de las hojas de la ventana. La coincidente alineación horizontal del límite visual entre el agua y la tierra del fondo, con una traviesa de madera, evidencia la línea de horizonte a partir de la cual se construye la perspectiva.

Estamos ante otra solución bicromática. La preocupación (o fijación) por el dibujo ya le han llevado a conquistas importantes como las que le permiten el modelado del cabello y los juegos de opacidad y transparencia de la ropa, resueltos mediante grisalla cuya sutileza puede compararse con la de los clásicos griegos o la de los maestros helenistas en su definición de los pliegues de ropas ligeras sobre cuerpos idealizados. Es relevante para nuestra hipótesis de partida, acerca de la necesidad de Dalí de construir planos con líneas convergentes en el infinito, la tarima de madera en la que el efecto de perspectiva frontal permite al artista sentirse seguro, controlar el espacio a partir de un suelo en disposición radial, aunque sólo él lo advirtiera: es difícil fijarse aquí en este rasgo oscurecido.





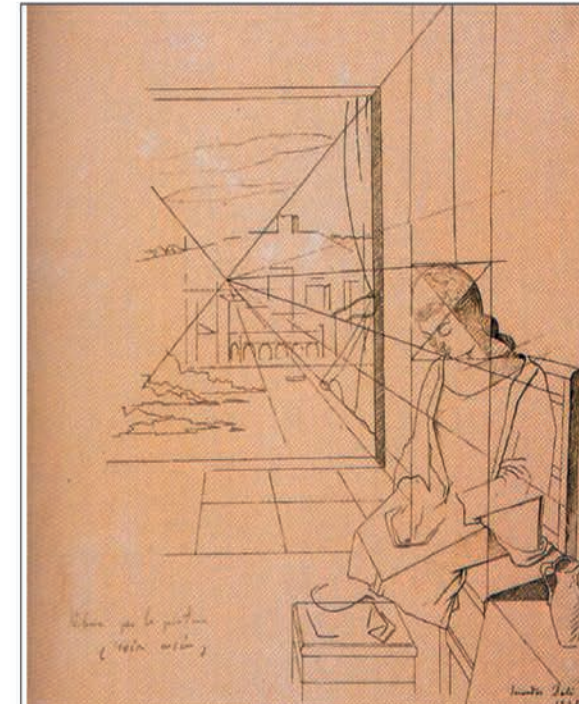


**Muchacha echada en la cama (Ana María Dalí).** 1925.  
En esta etapa comienza Dalí a ensayar otras posibilidades en cuanto al empleo, sin excusas, de su "telaraña". Cualquier experto concluiría ante esta composición que el uso de las líneas que atraviesan la figura son gratuitas en cuanto a la organización del espacio mediante el trazado de fugacidad perspectiva: Sólo se justifican como elementos eminentemente estéticos.

**Venus y marinero (también: Muchacha y marinero, inacabado).** 1926.

Otras veces oculta más el esquema, y complementa con la dirección de piernas (como en este caso) u otros miembros corporales, también objetos alargados, la disposición radial que, generalmente por debajo de la línea de horizonte, construye mediante cambios de tono o de color.

Esta obra ejemplifica, nuevamente, el uso primordialmente estético de las líneas convergentes, pues aquí tampoco resultan necesarias para la articulación espacial. El punto de convergencia, la unidimensionalidad como expresión del encuentro en el infinito, donde habrían de cortarse las rectas, ni siquiera coincide con la línea de horizonte. Esta composición en "aspa" constituye, de algún modo, una liberación para Dalí, y una nueva puerta hacia otras fórmulas, que explorará como hiciera con el concepto cubista pero, igual que entonces, sin abjurar la "telaraña" lineal con que conjuga, envuelve, atrapa, violenta, etc., a multitud de personajes y escenarios.



**Estudio para muchacha cosiendo.** 1925.  
Este es un claro ejemplo de utilización justificada de la perspectiva cónica para articular espacialmente una escena interior. El boceto, de concepción clasicista, constituye un ejercicio de representación sujeta a estereotipo, en comparación con otros anteriormente analizados, en los que despunta ya la creatividad de Dalí. Bajo el cerco de la ventana no queda claro si el enlosado está sobre el suelo o se está preparando como cubriente del alféizar. En cualquier caso, es un empleo cuasimedieval de recursos dibujísticos para la emulación tridimensional

**Estudio para "Muchacha cosiendo".** 1926.

Este otro paso hacia la composición definitiva, sitúa el punto de fuga casi en el centro geométrico de la escena. Llama la atención, con respecto al anterior, la definición ya establecida del alféizar y que, pese a desplazar el foco, se mantiene el límite inferior de la cortina coincidente con la dirección de fuga de la mesa sobre la que aparece la jarra. No era, por tanto casual, este rasgo en el dibujo anterior: Dalí no sólo está organizando con las líneas de referencia al horizonte los elementos del mobiliario, tal y como mandan los cánones, anhela una composición radial en la que otros elementos contribuyan a 'geometrizar' la escena delatando más lo instrumental que ocultando su rastro.





**Estudio para "Muchacha cosiendo". 1926.**

El suelo enlosado que aparecía en el anterior boceto, ahora vuelve a perderse, pero se mantiene en proyecto. Gana importancia, en cambio, el costurero colocado totalmente paralelo al plano de la ventana en un paso más hacia una composición estática, sin demasiadas concesiones expresivas en cuanto al factor rectilíneo, que Dalí necesita tener bajo control absoluto.

**Muchacha cosiendo. 1926.**

Frente al corsé lineal con que estructura, casi doméstica, sus espacios el único factor en el que se 'relaja' y al que infiere más emoción es el humano. La ropa de la costurera escapa de la geometrización a rajatabla, que también invade el paisaje del fondo, y salvo en el forzado pliegue rectilíneo entre las rodillas, presenta sensación de suavidad y naturalidad del tejido.

En contrapunto la ventana resulta ahora prepotente y más protagonista de la composición que la joven, con insidiosa frontalidad. El punto principal de fuga está en el centro geométrico, aquilatando las distancias entre el plano interior y el exterior del muro. Lo lineal-geométrico predomina sobre lo orgánico-curvilíneo. Dalí no rompe la frialdad.

**Mujer en la ventana, en Figueras. 1926.**

Este ejemplo es similar al del cuadro La Planta (anteriormente atendido), pero realizado ya dos años más tarde, cuando el factor cromático va adquiriendo más potencia en la obra de Dalí.

Volvemos a encontrarnos una porción de la composición en la que las rectas de fuga apuntan hacia un horizonte difícil de percibir si no se prolongan las mismas hasta su convergencia. Un detalle aquí singular es la coincidencia de la primera línea de la izquierda, sobre el pretil de la terraza, con la del borde que separa la acera del espacio de tierra en el que crecen los árboles de la plaza situada en el plano inferior. El pintor ha utilizado el recurso de continuidad lineal que advirtiéramos sobre el horizonte en el cuadro Figura en una ventana, pero en este caso para prolongar la línea de fuga teórica con el objeto de afianzar el sentido de convergencia. Cabría preguntarse si ha aprovechado una línea de construcción de perspectiva para resolver parte de la composición.

**Figura en las rocas (Mujer durmiendo). 1926.**

Compárese esta pintura con la ya analizada Venus y marinero. La esquematización de la figura femenina y, en especial, de su ropaje, presenta claras correspondencias y similitudes. Aquí se ha procedido al abatimiento sobre el plano horizontal de un personaje compuesto también en "aspa", con los miembros aún más extendidos (obsérvese su brazo derecho). Con el ensayo ya realizado, de colocación de la figura en vertical corriendo sobre el plano horizontal o suelo, ahora el pintor experimenta algo parecido a lo que con el tiempo realizó en el ámbito tridimensional con el Dolmen de la plaza cuya defensa motiva este análisis. Al comentar la planta original de la plaza (pág. 1 del análisis) apuntamos una visión con los pies en la tierra en la que se percibían las líneas convergiendo en un horizonte óptico y, desde la altura, una segunda del plano horizontal, difícilmente accesible al peatón, que manifiesta la composición lineal convergente en el centro.





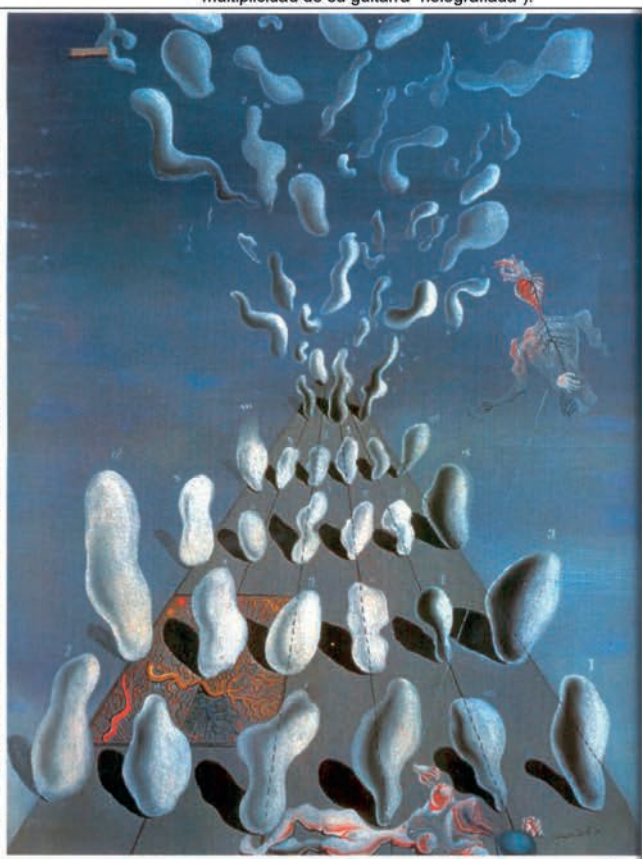
**Academia neocubista (Composición con tres personajes), 1926.**

Esta obra supone otro experimento de Dalí de desplazar del centro geométrico del cuadro el punto de fuga sobre el horizonte hacia el que se refieren las 'hipotéticas' líneas de perspectiva, pues tampoco aquí aparece ningún elemento cuya construcción espacial obligue a trazarlas. En este caso vuelve a ser un barco el "centro psicológico de atención simbólica", pero ahora desplazado de aquel al que relega: el centro geométrico del cuadro que resultaba coincidente con el anterior en la obra, ya analizada, Figura en una ventana.

La influencia de Picasso es evidente en la esquematización de la figura femenina (para profundizar sobre la opinión de Dalí sobre el cubismo picassiano, puede leerse: Henri-Francois Rey, Dalí en su laberinto, Editorial Euros, 1975, pág. 215, donde asevera que aquél fue el "verdadero cubista", y habla de la multiplicidad de su guitarra "holografiada").

**Composición surrealista, bautizada carne de gallina inaugural, 1928.**

Las rectas del suelo interactúan aquí con las formas blandas, que serán otros de los rasgos típicos de la plástica daliniana. El artista atribuye a estas formas transparencia mediante el uso de las rectas compositivas como si de líneas propias de dibujo geométrico se trataran: traza con discontinuidad las partes ocultas de las rectas, mientras que las que quedan descubiertas presentan continuidad. La oscuridad de las sombras arrojadas sobre el plano denotaría la opacidad de las formas curvilíneas, pero el pintor define las sombras propias, contenidas en los cuerpos blandos, con diferentes tonos entre el gris claro y el negro, y ello sólo podría justificarse desde una discriminación en la iluminación, o bien desde diferencias de opacidad o transparencia. Claro que, el surrealismo alienta el juego por el juego.



**Vaca espectral, 1928.**

Y puestos a jugar nadie gana a Dalí, ni siquiera el propio Dalí. La que, sin intención peyorativa, definimos como su "telaraña", es en esta pintura un pretexto para la composición libre, si es que convenimos a estas alturas que Dalí era, en realidad, libre de usar o no este esquema, y no "mosca" capturada por el mismo.

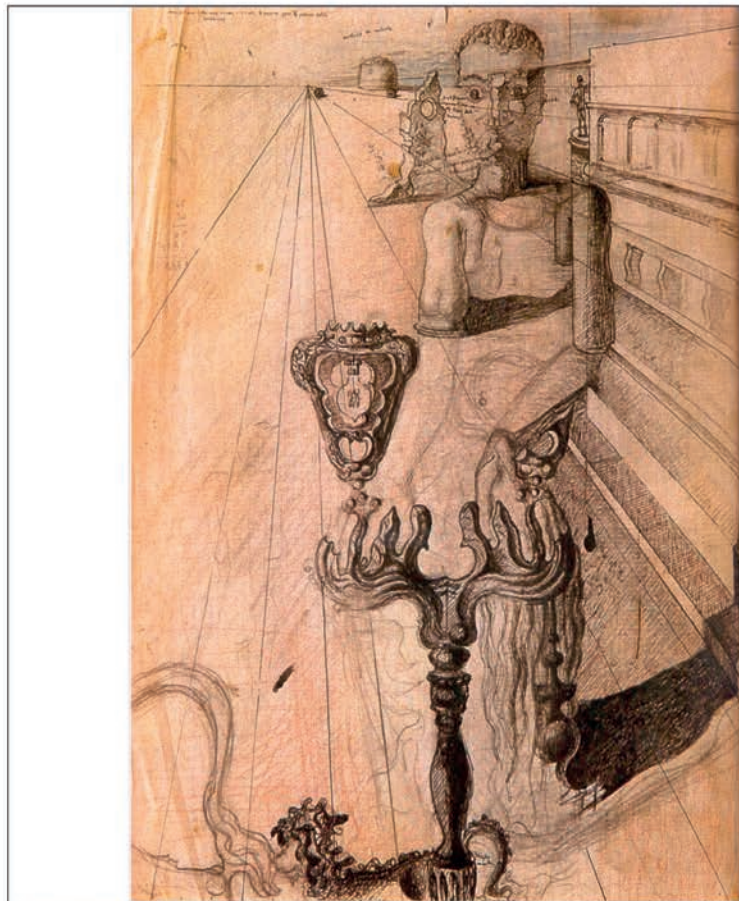


**El hombre invisible, 1929.**

Todos los artistas terminan por establecer, como ya hemos comentado, sus propios universos icónicos en los que prevalecen y se revalidan cuantos logros plásticos consiguen, todos y cada uno de los elementos de significación que encuentran o fabrican para el enriquecimiento de su obra. A medida que avanza el tiempo suelen simplificar su iconografía y reducir detalles en favor de la síntesis donde se avaloran los rasgos esenciales frente a los anecdóticos, que quedan relegados o, simplemente, se suprimen; se van descolgando de la producción a medida que ésta se compromete con conceptos de madurez filosófico-artística.

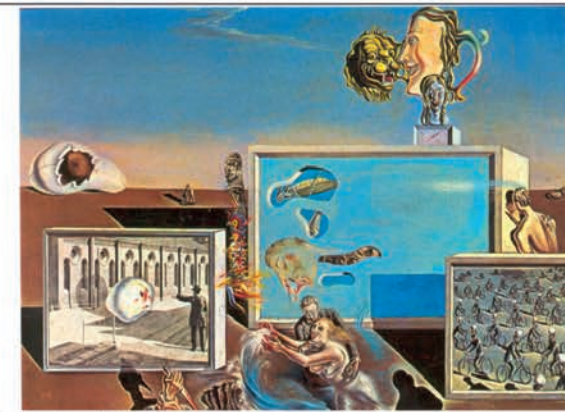
Este proceso no excluye a Dalí, como puede advertirse en el mismo caso del Dolmen que nos ocupa, pero ciertamente fue uno de los artistas que más tiempo, y de más maneras, conjugara elementos estéticos y símbolos con desmesura. Ahora bien, al verdadero Dalí es preciso buscarlo en los registros inherentes a su persona y a su obra, en los elementos repetitivos, quizá evolucionados, pero genuinos y no copiados del exterior, o adoptados con el camaleonismo del que hiciera gala en ocasiones, sin que por ello eclipsara en modo alguno su singularidad, su caudal creativo por encima de cualquier otra consideración negativa de su personalidad o de sus acciones. La "telaraña" es, quizá, el elemento más recurrente de toda su producción, habiendo quedado oculto incluso a especialistas, dado que en el resto de los artistas es simple herramienta.





**Estudio para "El hombre invisible". 1929.**

Pero el análisis de este boceto preparatorio para el cuadro anterior, nos lleva a la conclusión de que lo que es para cualquier artista un medio, una 'herramienta compositiva' para crear tridimensionalidad desde la formulación cónica, es para Dalí un fin en sí mismo, un objetivo a alcanzar desde joven, quizá desde la previa inconsciencia. Observemos la alineación en el horizonte de los cuatro ojos, dos externos y los propios del personaje principal, cómo se convirtieron luego en esferas iguales (salvo en el color) a las piedras de anillos de manos que, en complicidad con las piernas 'camuflan' el esquema del aparato genital femenino bajo la apariencia inicial de candelabro; advirtamos que estas piedras esféricas hacen las veces de óvulos cuando enfocamos lo oscuro en vez de lo claro, lo aparentemente cóncavo frente a lo presuntamente convexo; atisbemos la similitud de la faz del "hombre invisible" con esta forma uterina; 'Sospechemos' de la forma acorazonada con corona y asimilémosla con otro esquema más superficial del sexo femenino (evidente en la obra final); analicemos otros elementos como las figuras femeninas a la derecha en el cuadro resultante con los vientres abiertos; entremos en la mente de Dalí estudiando cada uno de estos elementos de significación contenido en una línea de la "telaraña", necesarios como lo serían las notas musicales sobre un pentagrama; descubramos a la mujer invisible, tema real de la obra, y concluiremos que, igual que lo femenino en Dalí se oculta bajo lo masculino, lo esencial se esconde bajo lo instrumental. También que la "perspectiva daliniana", como a su modo la "velazqueña", teje ambigüedad en el taller que regenta Aracne.



**Los placeres iluminados. 1929.**

Al igual que con las del Bosco, se dan en las obras de Dalí dos tipos de lenguaje subliminal. Uno es el más estudiado por los especialistas, también el de decodificación más anhelada por el gran público, que siempre entrevé un trasunto exótico tras todas y cada una de sus criaturas y situaciones.

El otro lenguaje oculto, como ocurre en obras como El Jardín de las Delicias del pintor de Hertogenbosch, Es más inaccesible por la falta de referencias, pues es absolutamente original, daliniano por excelencia, y cuyas claves finales quizá no estuvieran siquiera, en su totalidad, en la consciencia del artista, sino también en su subconsciente, donde bullían de hecho, antes de tomar forma y color, todas sus alegorías.

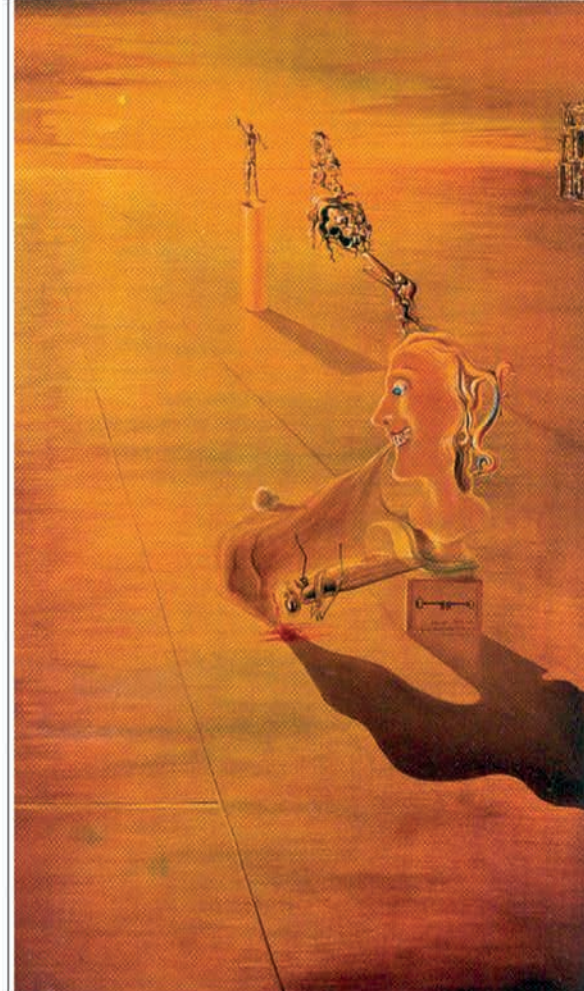
Este segundo lenguaje críptico reside en la 'geometría latente', camuflada a veces, otras ya hemos visto que ostentorea. Pero el que el significado profundo de esquemas como el de la "telaraña", que aquí se manifiesta con sutil elegancia (véanse los cuadros grises que aparecen en el cuadro) permaneciese desconocido, incluso, para el propio Dalí, no obliga a pensar que su inclusión casi permanente, de una u otra forma, a lo largo de toda su trayectoria artística, la hiciera el pintor de forma inconsciente. Máxime considerando, como en el caso presente, la meticulosidad con que el pintor de Figueras elabora detalles como las grisallas con que resuelve el interior de estos cuadros a ambos lados de la composición. Aunque cupiera tal planteamiento para el situado a la izquierda, en el que la escena de una calle pudiese resolverse con la casualidad de que las líneas de fuga de la misma, de sus edificios, coincidiesen con las de la composición mayor en algún punto de la línea de su horizonte, es casi absurdo pensar que también a la derecha, por casualidad, las bicicletas y sus sombras se hayan orientado para coincidir con aquéllas en el mismo punto del horizonte. Podríamos incluso plantearnos si también se trata, tanta reiteración del esquema como 'esqueleto' de multitud de obras, de otro "juego por el mero juego", pero si a esa conclusión quisiéramos llegar, no podríamos alcanzarla sin reconocer que dicho juego implicaría demasiado trabajo para un simple divertimento que, aunque sólo fuera por repetitivo, habría de resultarle tedioso al artista, y que tal insistencia en un juego sin contenido ni objetivos también sería merecedora de exploración psicoanalista o, cuanto menos, de observación psicológica. No hay capricho que, durando tantos años como pretendemos demostrar, se mantenga sin más explicación que la de la inercia. Y aún así, de ser este el motivo, dicha inercia manifestaría una necesidad que alcanzaría lo psiquiátrico. Si siguiéramos discuriendo así, aunque se tratara del delirio propio de un sicótico, que adelantamos no creer en modo alguno en tales términos, no vendría sino a demostrar que Dalí, por la causa que fuera, como si se tratase de una enfermedad mental, necesitó o no supo inhibir la pertinaz confección de "telarañas" a lo largo de su vida, siendo aquella diseñada al final de sus días para el enlosado de piedra a los pies de su Dolmen, en su plaza, la que con más afán de perdurabilidad concibió. ¿Era quizá Newton, descubridor de otras fuerzas ocultas en la naturaleza, el Alter Ego de Dalí? ¿La penetración de la sombra de esta escultura en el Dolmen a la muerte del sol, sería la expresión de su propia muerte? ¿Quizá de su trascendencia? ¿Se sentiría tan incomprendido antes de su muerte como lo estuvo Galileo ante una sociedad a la que su pensamiento tanto se adelantara? ¿Estamos ante un juego de proyecciones umbrátiles que encubren, o simbolizan, proyecciones psíquicas? Darían igual tanto las preguntas como las respuestas: el resultado de la disquisición sería que el emblemático suelo es esencial en su legado.





**Los primeros días de primavera. 1929.**

A medida que avanza el análisis, y recordando el proverbio indú por el que "las nubes pasan, pero el cielo permanece", al observar una y otra vez el mismo esquema de líneas que nacen-mueren en el horizonte infinito como el propio sol, los llamativos personajes de los cuadros de Dalí, sus valores icónográficos, van sucumbiendo en importancia ante la gran incógnita. Viendo escenas como ésta, en la que el camino es inmutable frente a los personajes que van y vienen, que esperan... ¿Podría ser expresión de vida o de muerte la "telaraña"? ¿Ambas al tiempo?



**Fantasmagoría. 1929.**

Si la explicación última del esquema "arácnido" fuera que la muerte nos devora tarde o temprano a todos, igual que la araña captura y mata a los insectos en el centro de su red, la inmovilidad del estagirita, su elevación sobre el suelo letal, serían un modo de salvación, quizá simbólica hacia quienes apuestan por la introspección y la conquista de 'planos superiores' a través del pensamiento o del arte.

En este caso, la composición radial es poco perceptible, pero eficaz, siendo el foco delatado a su vez por el ademán del personaje (¿o estatua?) sobre la columna.



**La fuente. 1930.**

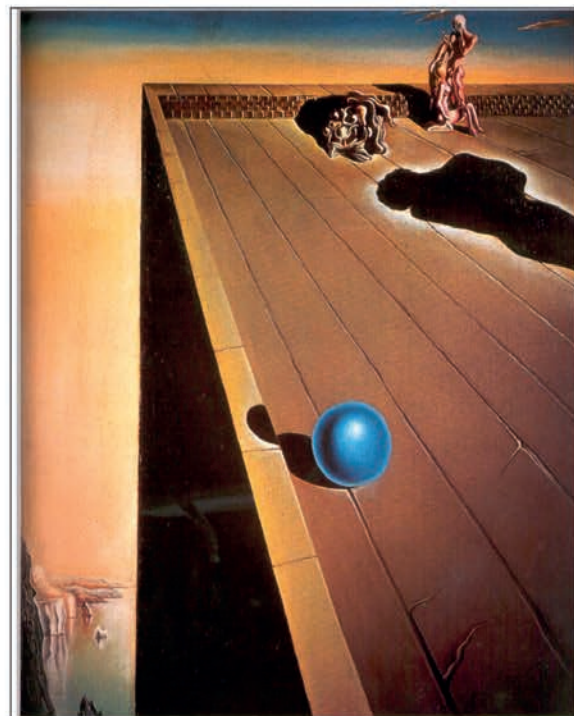
Este es otro caso de composición radial en la que el punto de fuga principal equivale a la idea de infinito, acentuado el efecto por la disminución del tamaño del personaje que se acerca hacia el horizonte, de tamaño irrisorio frente a las inmensas columnas.



**La mano-Remordimientos. 1930.**

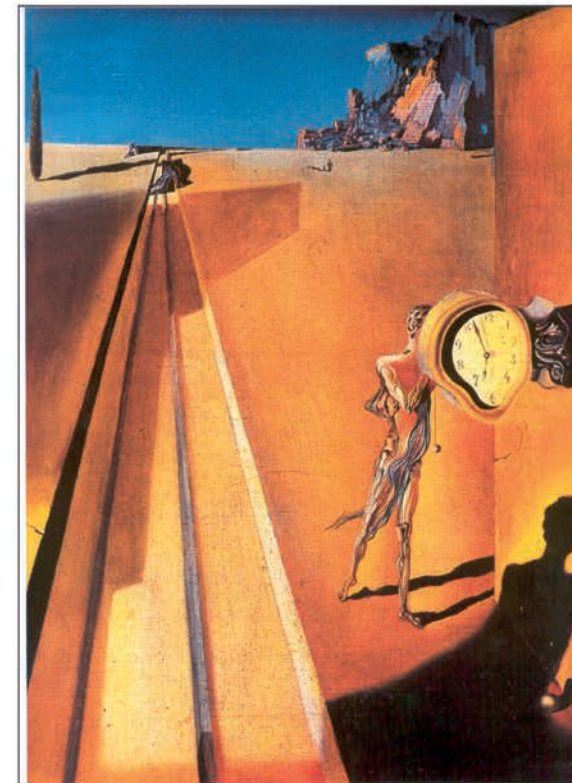
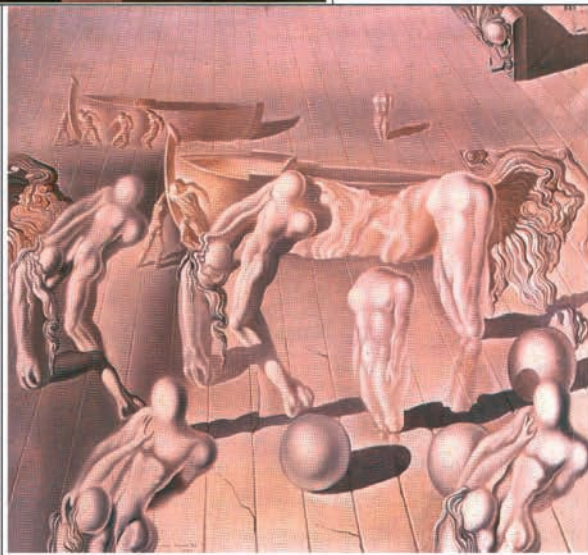
En este tipo de composiciones el artista deja que el horizonte se diluya en el vacío, mientras que el límite del suelo escalonado actúa como precipicio. El más allá se presenta desde la incertidumbre, también la sensación de inmensidad que, paulatinamente, adquieren estos grandes escenarios con figuras diminutas. Este recurso, tomado por Dalí de Chirico, será pronto incorporado al lenguaje plástico contemporáneo; también al gráfico de la mano de dibujantes como Máximo.





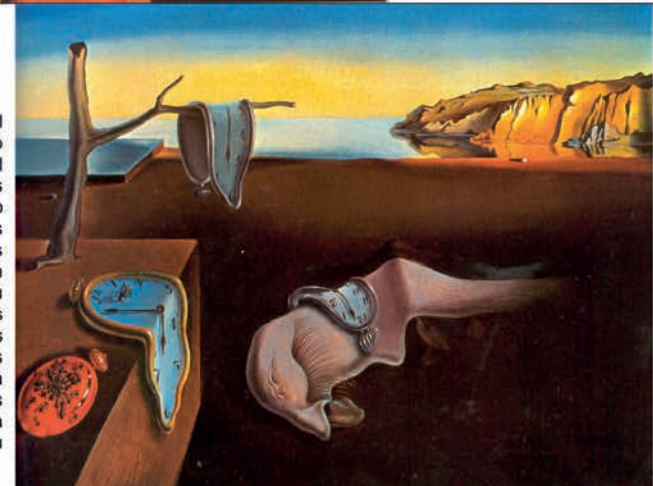
**Vértigo-Torre de Placer. 1930.**  
El nuevo recurso de elevación del suelo con rectas paralelas (o convergentes en el infinito), permite a Dalí sublimar el concepto de su propio horizonte e, incluso, reflejar dos horizontes como expresión idealista de dos planos paralelos (también por tanto secantes en la infinitud). Así comienza a explorar la potencialidad expresivo-simbólica del 'arriba' y el 'abajo', el plano inmanente y el trascendente; en definitiva cualquier jerarquización de realidades a partir del clásico binomio de la realidad y la metarrealidad.  
Si se quiere profundizar en los laberintos mentales de Dalí es preciso aquí conectar la esfera azul, relacionándose con el suelo rayado, con las esferas-ojos azules junto al horizonte en la obra ya analizada El hombre invisible, o con la esfera azul que aparece en el suelo de La fuente.  
Más tarde se entenderá mejor la conexión de este tipo de esferas con la que alberga el cuerpo de Newton en el Dolmen.

**Durmiente, caballo, león, invisibles. 1930.**  
Aparecen aquí diversas novedades sobre el sempiterno suelo estriado. En primer lugar que el empleo de la esfera como símbolo vinculado a lo rectilíneo motiva, a su vez, procesos de 'esferización', especialmente en cabezas humano-équidas, pero también simbolizando otras zonas corporales. Por otra parte, que los cuerpos mutilados asemejan estatuas clásicas ajenas, aunque testigos presenciales, de cuanto discurre por el plano-suelo.  
La tercera novedad adquirirá más adelante relevancia: la aparición de barcas encalladas conectadas iconográficamente con las de Osiris y Caronte.

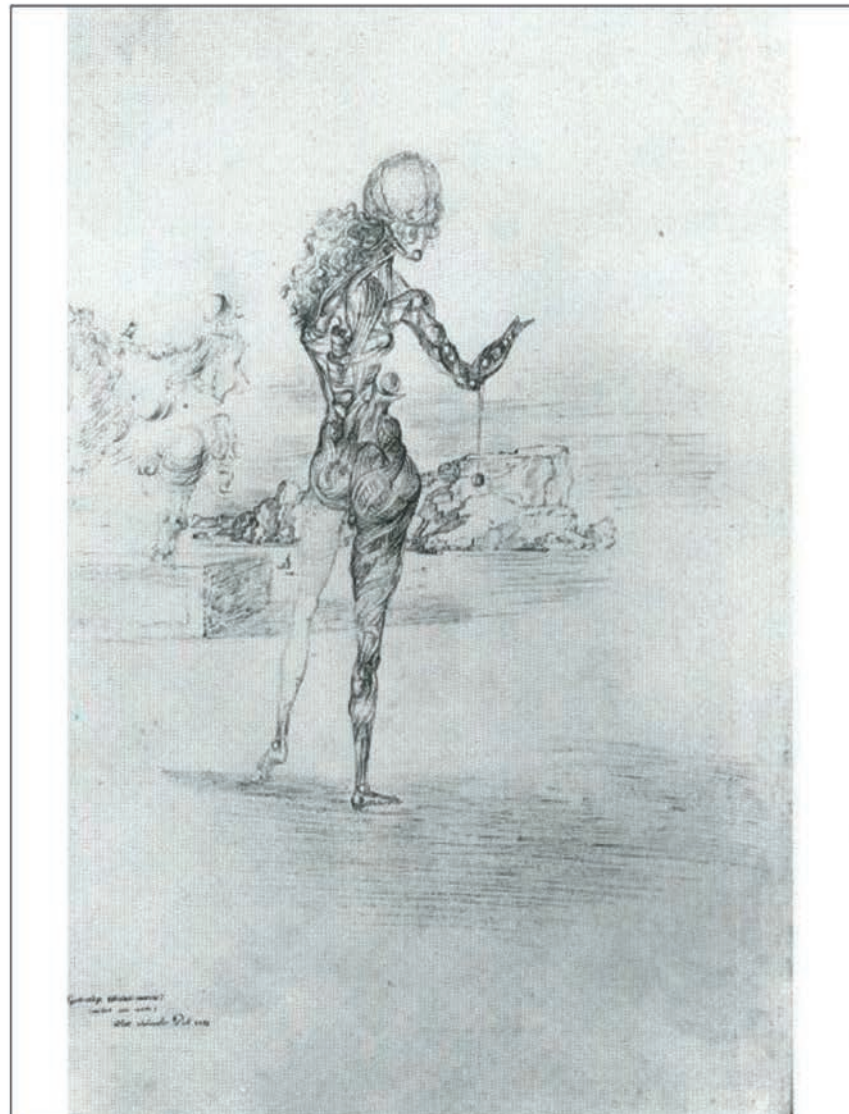


**Osificación prematura de una estación. 1930.**  
Nuevos 'hilos de Aracne' sobre el suelo daliniano, pero esta vez con una figura humana que porta un péndulo, situada junto a lo que pudiera ser el templo o atalaya del tiempo (cuyos relojes medidores comienzan a emblanecerse). Recuérdese lo enunciado de la irrupción de la sombra de Newton en el Dolmen, y que éste cobija en su pecho un péndulo en el conjunto monumental de la Plaza de Salvador Dalí. Hágase el esfuerzo, necesario al caso, de imaginar el espacio aquí reflejado, con sombras alargadas propias del crepúsculo, y se comenzarán a entender correspondencias que avaloran nuestros presupuestos de partida. Por si queda alguna duda sobre si Dalí concede animismo mágico a las sombras e interviene con ellas sobre los planos físico y metafísico, adviértase que la situada en primer término 'atesora' otra esfera (estas esferas conectarán después con los puntos de fuga), y que al fondo un personaje proyecta su sombra hacia la fuga principal.

**La persistencia de la memoria (también: los relojes blandos o El tiempo derretido).**  
1931.  
Dalí estructura el espacio pero descompone el tiempo. Ablanda sus relojes como suavizara las telas frente a los muebles rectilíneos en Muchacha cosiendo, u opondría curvilíneas plantas húmedas frente a sobrias rectas en La planta (recordemos que nos ceñimos a la emblemática de su geometría interna).

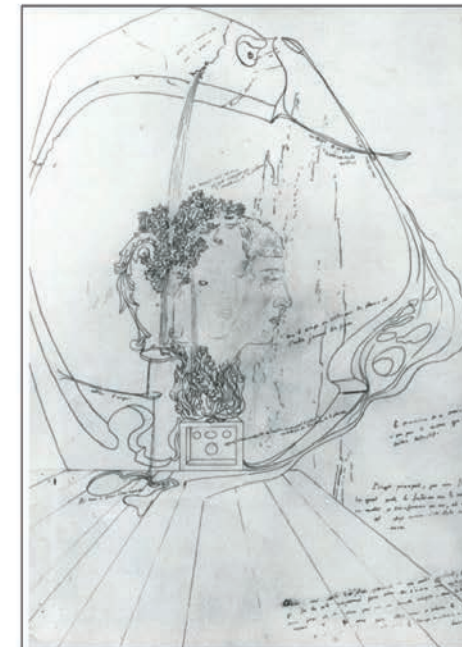






**Figura-reloj, 1931.**

Otro claro precedente de la estatua de Newton en el conjunto Dolmen de Dalí. Lo más importante, para nuestro actual análisis, es el título, pues el Newton de Madrid se convierte todo él en un reloj, siendo el péndulo el contrapeso interno, la palpación o corazón medidor de la vida interna como de la externa. El andros vuelve al Renacimiento como Alfa de todas las cosas, siendo el Omega la infinitud conjurada en un único punto: el baricentro del Dolmen donde convergían todas las líneas de piedra ahora expoliadas del conjunto (mágico-)monumental.



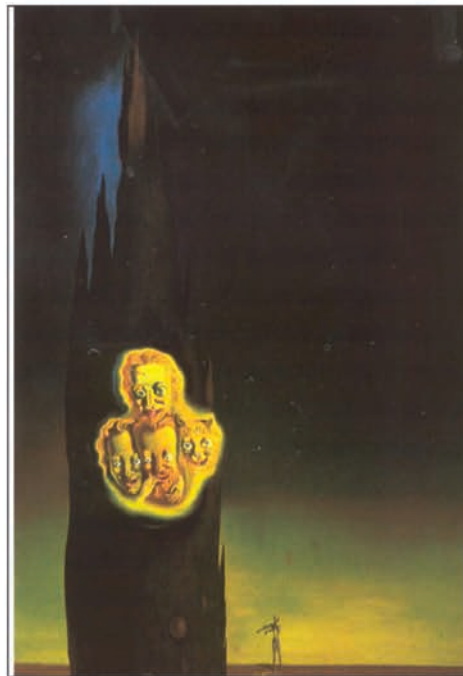
**Estudio preparatorio para "Retrato de la Vizcondesa Marie-Laure de Noailles". 1932.** Una versión sinónima de los dos horizontes de la pintura *Vértigo-Torre de placer*, como expresión de la dualidad existencial, es esta esquizoide alegoría, pues tanto da separar dos hemisferios de un mismo cerebro que desdoblar tendencias contrarias, por complementarias, de una misma personalidad. Lo que ha de centrar, no obstante, más nuestra atención es que, a pesar de la actual fórmula, Dalí no renuncia al suelo en el que las líneas rectas se orientan hacia la infinitud. Diríase que cualquier alegoría, por acertada iconológicamente o expresiva artísticamente que fuera, no pudiera prescindir del plano real sublimado de infinitud lineal con el que el artista establece la posibilidad antes que el hecho, la potencia platónica antes que el acto, la substancia aristotélica antes que el accidente, para esgrimir lo que autodefiniera como su "realismo trascendental" frente a la autoproclamada por Chirico "pintura metafísica".

**Retrato de la Vizcondesa Marie-Laure de Noailles", 1932**

Con frecuencia los esquemas lineales de composición quedan "eclipsados" por el factor cromático y toda suerte de atributos en las obras definitivas. Nuestro análisis elude la decodificación al uso de las alegorías empleadas por Dalí en sus múltiples obras, como es el caso de las, aquí presentes, figuras del Ángelus de Millet. No parece probable que siempre que aparecen elementos significantes de este tipo, pueda derivarse una 'lectura' lineal y objetiva de su sentido en cada contexto compositivo. Muchas veces el artista los coloca porque sí, sin más premisa que la de su apetencia, de su ensimismamiento con temas concretos que a él siempre le remiten a estados de ánimo o pensamientos, pero que no necesariamente nos aportan al resto mensajes decodificables. Nos concentraremos en el objeto de nuestro estudio, el plano estriado, presentando aquí la obra definitiva para evidenciar que siempre que aparece en el boceto este rasgo, se plasma luego en el cuadro... o escultura, como en el caso del Dolmen.





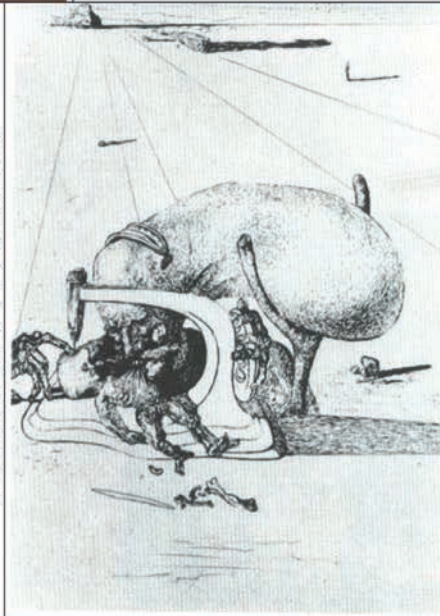


**Fosfeno de Laporte-Homenaje al físico italiano Giambattista Della Porta. 1932.**

Pude comprobarse aquí, una vez más, que la presencia de la figura del hombre-reloj, Newton o, como quiera llamarse al personaje del péndulo, va asociada a una estela o líneas convergentes en el suelo; también que suele acompañar o relacionarse con un megalito, como el menhir del primer plano, proporcional en tamaño al Dolmen de Dalí frente a la estatua de la plaza en su memoria.

**Canibalismo. Ilustración para "Los cantos de Maldoror" de Lautréamont. 1933.**

En cualquier tipo de escena daliniana podemos contemplar la convergencia de rectas hacia el horizonte. Como puede apreciarse también en este caso, la confluencia suele darse en un paramento rocoso, megalito, torre o edificio emblemático. Cabría preguntarse sobre la conexión de este hecho con los alineamientos de menhires o piedras, a veces líneas grabadas en el terreno, con que los hombres del neolítico marcaban el camino mágico hacia el cromlech o santuario. Sea o no esta una hipótesis válida, lo cierto es que en la obra de Dalí sí es este un rasgo abundante, muy a tener en cuenta en el caso del Dolmen de Madrid, puesto que la "estela" de losas de piedra describía caminos o sendas de aproximación al megalito, generaba cierto poder de convocatoria hacia el mismo por esta simple ley de atención derivada de la direccionalidad.



21

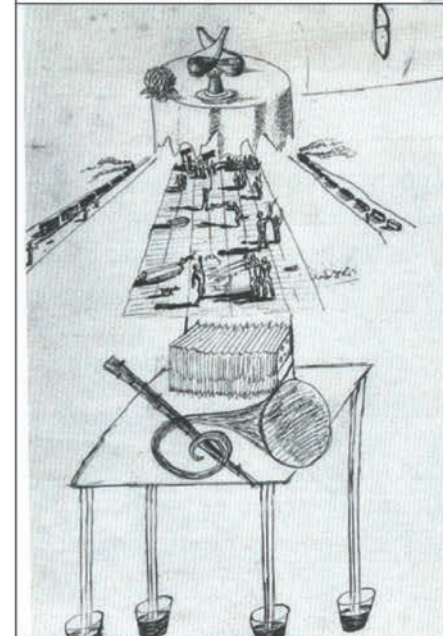
**El templo del amor. 1933.**

Vuelve aquí a aparecer la idea de templo, en cualquiera de sus manifestaciones, al cabo de un terreno estriado cuyas líneas convergentes apuntan hacia el mismo. Es realmente impensable que Dalí llegue a situar un templo al que no se dirijan por el suelo o terreno sobre el que se asienta largas rectas cuyas proporciones, frente a los humanos, suelen estar en la relación que se advierte con las figuras del ángulo inferior derecho cuya sombra, y atiéndose bien de nuevo el dato, se orienta hacia el interior del santuario.



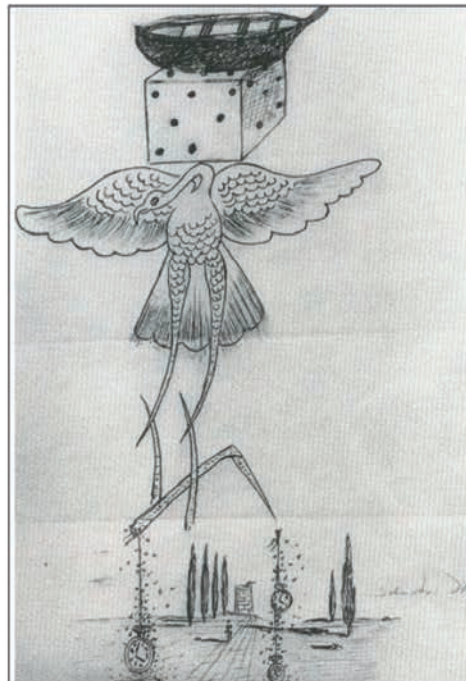
**Cadáver exquisito. 1934**

En su primer volumen dedicado, conjuntamente, a Dalí por Robert Descharmes y Gilles Néret, Dalí 1904 - 1946, Ed. Benedikt Taschen, 1994, estos autores presentan (pág. 217) una colección de seis dibujos realizados mediante el juego de sociedad 'Cadavre exquis' por Valentine Hugo, André Breton, Gala Eluard y Salvador Dalí. Las reglas de este divertimento se orientan a componer, mediante sucesivas intervenciones, un dibujo colectivo sin que ningún participante sepa lo que ha dibujado el anterior, que le pasa doblado el papel. Llama poderosamente la atención para nuestro discurso que, en tres imágenes parciales en las que aparece la firma de Dalí (sólo él firma sus dibujos), y por tanto sabemos de su autoría, aparece el esquema lineal de convergencia radial. En este caso podemos observar que Dalí dibujó en la franja central del papel su arquetipo de composición lineal, sobre el cual los personajes desarrollan escenas de guerra. Nótese que, igualmente, la retícula lineal se dirige hacia la emblemática y gigantesca mesa. Esto sí puede ser casual, pero no que Dalí afianzara su rasgo con las dos sendas laterales, convergentes con la fuga de su retícula, hacia lo que otro jugador dibujase, como el que se encomienda a lo desconocido.



22





#### Cadáver exquisito. 1934

Si en la mitad de los dibujos de esta serie, realizada de forma distendida, lúdica, entre amigos, Dalí plasma su esquema de 'telaraña', y este el factor común entre tres escenas en las que coloca diferentes personajes o elementos describiendo situaciones diversas, es obvio que este esquema está en su mente y en su vida con carácter profundo y permanente y es, como aseveraremos más tarde, su señal de identidad artístico-filosófica.

De hecho, basta con trazar en un papel líneas de fuga en perspectiva cónica (preferentemente frontal) convergiendo en un único punto del horizonte, y situar sobre ellas algún personaje real en escala diminuta y algún objeto surrealista de configuración vertical, para que surja ante nuestros ojos un paisaje daliniano, o cualquier observador perciba en nuestro dibujo la influencia de Salvador Dalí.

Atiéndase en este segundo dibujo, en la parte inferior, la dibujada por Dalí, al personaje que 'peregrina' hacia la atalaya del fondo a la que le llevan las líneas del suelo.

La presencia de relojes flanqueando la senda en la que cipreses y atalaya están en sintonía iconográfica conectada con la muerte, nos brinda claves para acceder al sentido último de las 'telarañas' dalinianas.

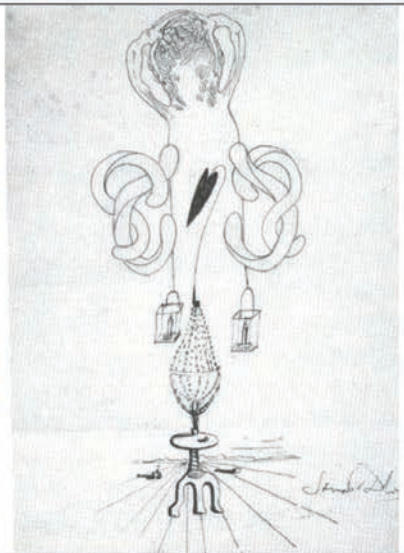
#### Cadáver exquisito. 1934.

La clave para la interpretación de las telarañas está, precisamente, en la geometría, en su capacidad para determinar e indeterminar; para situar un infinito en el horizonte en el que la matemática nos dice que se unen rectas que la experiencia nos revela paralelas y, sobre la tierra que pisamos, estimamos inencontrables. Las líneas son nuestras propias vidas yendo hacia el horizonte, como los ríos del poeta Jorge Manrique derivaban en el mar:

[III] ... / Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / qu'e es el morir; / allí van los señóros / derechos a se acabar / e consumir; / ...

El gran problema, la gran incógnita. Sabemos que vamos todos hacia el horizonte desconocido donde se acaban nuestros caminos, donde todo converge o se cierra. El punto de fuga, expresión geométrica del infinito, la esfera daliniana que aguarda al final de las rectas, es el infinito, nuestro fin ...

... allí nos espera la muerte como la araña aguarda a las moscas en el centro de su telaraña, sabiendo que tarde o temprano caerán en ella. Cualquier vibración de un hilo, le indica que tiene una nueva presa.



#### El teatrillo. 1934.

Con la clave ya desvelada, estamos en condiciones de entender la alegoría de la parte superior derecha de esta obra, en la que las columnas, decrecientes en tamaño conforme se alejan, refuerzan el efecto de distancia. La presencia, casi amenazante, de la esfera oscura al final de la senda vital, nos indica que dejando atrás nuestras grandes epopeyas (las columnas aluden a la historia, nuestras civilizaciones), el camino que nos aguarda a todos, como a los personajes que aquí se divierten en sus bicicletas, intentando distraer a la gran depredadora paseando en sentido perpendicular, al final nos lleva a todos a la muerte. Así lo atestiguan también el gran cráneo, el ciprés y el resto de los símbolos del cuadro.

El propio Manrique resulta especialmente ilustrativo al caso si leemos, y nunca mejor dicho, "entre líneas", el comienzo de sus coplas a la muerte de su padre:

[I] Recuerde el alma dormida, / avive el seso e despierte, / contemplando / cómo se passa la vida; / cómo se viene la muerte / tan callando; / cuán presto se va el placer; / cómo, después de acordado, / da dolor; / cómo, a nuestro parescer, / cualquier tiempo pasado / fue mejor.

[II] Pues si vemos lo presente, / cómo en un punto s'es ido / e acabado, / si juzgamos sabiamente, / daremos lo non venido / por pasado. / Non se engañe nadi, no, / pensando que ha de durar / lo que espera / más que duró lo que vio, / pues que todo ha de passar / por tal manera.

Más adelante Manrique, el poeta que mejor expresara en castellano la "fugacidad de la vida" (permítaseme el entrecomillado para apuntar otra vía de inspiración literaria) nos la recuerda, desde su clarividencia medieval, en estos términos:

[V] Este mundo es el camino / para el otro, qu'es morada / sin pesar; / mas cumple tener buen tino / para andar esta jornada / sin error. / Partimos cuando nascemos, / andamos mientras vivimos, / e llegamos / al tiempo que fenecemos; / así que cuando morimos, / descansamos.

El teatrillo no es sino un eufemismo del teatro de la muerte, la gran mascarada. Las obras de Dalí son escenarios donde la vida transcurre sobre el plano del suelo, mientras la muerte, la gran viuda negra, acecha desde el horizonte.

En pintura, desde el ámbito bidimensional, la infinitud se expresa eficazmente mediante la fuga cónica hacia el horizonte, pero en un espacio real, tridimensional, de una plaza como la que alberga su Dolmen, es lógico que Dalí, utilizando los recursos que tanto dominaba, aprovechara el efecto visual de horizonte falso al que antes aludimos, pero al tiempo estableciera la convergencia real de las rectas del enlosado, de



forma que la vista aérea de la plaza nos revela la trama de la telaraña con el centro bajo el Dolmen, megalito funerario por antonomasia de las culturas primitivas, vinculado al sol y al horizonte. El dolmen de nuestros ancestros es crisol alquímico que desafía la finitud y convierte en crisálida al cadáver con la esperanza en un más allá que, en términos de geometría plana, sólo cabe buscar hacia el cielo, accediendo a otra dimensión, la tercera, en la que podemos erigir menhires, dólmenes, taulas... catedrales, mezquitas, sinagogas... en las que la luz divina aliente nuestra sombra.

Mientras esto ocurre, o intentamos que ocurra, lo cierto es que la muerte acecha en la telaraña:

[XIII] *Los placeres e dulces / desta vida trabajada / que tenemos, / non son sino corredores, / e la muerte, / la çelada / en que caemos. / Non mirando a nuestro daño, / corremos a rienda suelta / sin parar, / desde vemos el engaño / y queremos dar la vuelta / no hay lugar.*

Esa çelada de la muerte, el centro de la telaraña daliniana, es el omega al que todos los caminos-vidas se dirigen desde cualquier lugar del mundo. Cada país, cada persona, traza su camino hacia un lugar en el horizonte, morada de Aracne, donde tras matarnos, nos amortajará con telaraña. El que seamos luego crisálida para el renacer a otra vida como las momias egipcias sueñan desde su envoltorio de vendas, es materia religiosa, no propia de un informe técnico-artístico, pero no cabe duda de que el misticismo al que se aferraba Dalí en su última etapa artística y vital, creía firmemente en ello. Y si no, ¿para qué un dolmen? Llegados a este 'punto' (no es mal recurso el entrecomillado), para mayor claridad en la exposición conceptual, conviene alterar el orden cronológico con el que hasta ahora hemos analizado las obras de Dalí, para situarnos ante un cuadro muy especial: El Torero alucinógeno (1968-1970), pues constituye un resumen de cuanto el artista descubre o inventa en el tramo que saltamos. Lo haremos de la mano de dos especialistas ya mencionados, Robert Descharnes y Gilles Néret, a los que también podríamos calificar como clarividentes en cuanto se refiere a los entramados físico y mental del artista:

"... Se habla a menudo de 'los que van a morir' y que ven repentinamente desfilar por su memoria el filme acelerado de toda una vida. *El torero alucinógeno* es en cierto sentido ese filme acelerado que Dalí se proyecta antes de encaminarse hacia la muerte. En relación con "Un perro andaluz", ese filme es como un largometraje comparado con un corto publicitario. La revista "Art Magazine", de abril de 1970, termina así su artículo al respecto: "*El torero alucinógeno*, una de las obras principales de Dalí, está constituido por variados elementos; la dualidad de la imagen y la ilusión del espacio recuerdan el cuadro *El espectro del sex-appeal*. La Venus de Milo aparece tal como en su *Venus de Milo con cajones*. En el cuadro se expone el diccionario completo de metáforas recopiladas en el sistema paranoico-crítico: la abeja, el toro, su mujer Gala, Dalí niño, el espacio, su fuerza creativa y destructiva. La iconografía es la mismo tiempo elaborada y tan límpida como lo permite la técnica del pintor; es una ilusión lúcida, torbellino pasmoso yuxtapuesto a la imagen disimulada en una cronología imaginaria donde cada cosa tiene su lugar. Tal vez por ello sea una de las obras más remarcables de Dalí, desde hace muchos años. El artista ha logrado liberar su pintura de la imagen heráldica de Dios".

A los ojos de Dalí, este cuadro es muy importante, puesto que recomienda a Luis Romero basar el libro "Tout Dalí en un visage" (Todo Dalí en un rostro) sobre *El torero alucinógeno*, que debía servirle de punto de partida e hilo conductor (sic). En efecto, el libro retoma todo lo que sugiere el cuadro, así como los temas dalinianos, y las preocupaciones y obsesiones del pintor: Gala, ángeles, peñascos, moscas, Venus, fósiles, paisaje, lágrimas, luna...

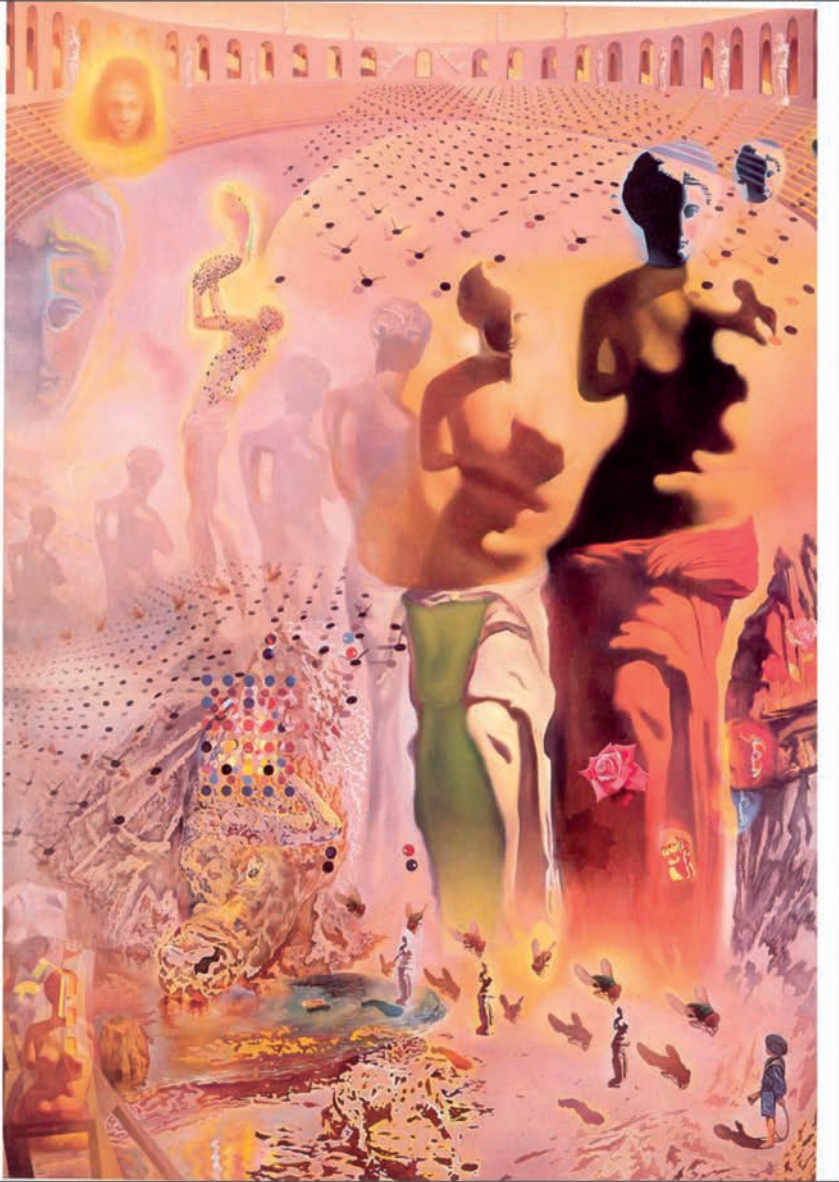
(...)

Se trata una vez más, por supuesto, de un cuadro codificado: el torero, "que como va a morir, ya está muerto", representa al hermano del pintor, ese otro Salvador Dalí Doménech nacido y muerto antes de que él mismo llegara al mundo, y del cual sus padres deseaban que fuera una réplica exacta. Dalí había pintado el retrato imaginario de su hermano a partir de una reproducción fotográfica cuya trama resultaba muy visible, un procedimiento empleado frecuentemente por los artistas pop norteamericanos: *Retrato de mi hermano muerto*. Pero ese torero representa también, según Dalí, una larga serie de amigos muertos, desde García Lorca hasta René Crevel, pasando por el príncipe Alexis Mdivani, muerto en un accidente con su Rolls-Royce en una ruta de la Costa Brava, o Pierre Batcheff, el actor del filme "Un perro andaluz", y hasta los hermanos Kennedy...

El torero —como lo anota Romero bajo el dictado de Dalí— "de apariencia serena, cuyo estoicismo se licua en una lágrima resignada, es el paradigma, la suma de todos los jóvenes amigos que quedaron atrás y penetraron en el reino de la muerte... La imagen del torero sería un poco como la estatua funeraria del panteón de la amistad, el medio del que se sirve Dalí... para exorcizar el fantasma y el miedo de la muerte." Esa muerte del torero en la arena es, por otra parte, una constante en el arte y la vida de los españoles. Según Dalí, descubrió la imagen oculta, la imagen doble de su torero, en el dibujo publicitario de una caja de lápices de la marca "Venus". Dalí mostró el dibujo a Gala y a muchas otras personas, pero nadie llegó a descubrir esa imagen que para él era tan evidente. Se puede decir que el *Torero* y *El hombre invisible* inacabado de 1932 pueden darse la mano a pesar de los años transcurridos. Más que El torero, es la versión por fin lograda y acabada del Hombre invisible que Dalí, insatisfecho de su trabajo, había

abandonado atribuyéndole poderes mágicos capaces de proteger a Gala y a él mismo. El nuevo cuadro, auténtico "patchwork", reúne los elementos combinados que el artista arrancó de otras obras del pasado, y que van desde la abuela Ana cosiendo hasta el niño con el aro que encontramos en numerosas obras y, particularmente, en *El espectro del sex-appeal*".

El torero alucinógeno. 1968-1970







El torero alucinógeno. Detalle.

Las palabras de Descharnes y Néret con respecto al infante Dalí, nos resultarán ahora sugerentes:

¿Qué es lo que observa ese niño-Dalí nacido con el nuevo siglo? Ubicado abajo, en la extrema derecha, su campo de visión le permite barrer la totalidad del cuadro, en el cual todo parece maravillarlo: las moscas reales, las moscas-autogiros, las Venus gigantes o pequeñas, las rosas, el rostro de Gala que se parece al del Cristo y que le hace eco diagonalmente. En pocas palabras, un mundo nuevo, alucinación materializada que toma forma bajo sus ojos: un mundo confuso, abigarrado, caótico, alucinógeno..."

Es crucial observar la sombra del Dalí niño, y su relación con la sombra de la mosca más cercana, y volver a la imagen completa del cuadro para advertir que la sombra del niño y las de las Venus alineadas se van asemejando paulatinamente a la de las moscas, hasta convertirse todas en puntos que forman rectas, que a su vez convergen hacia el horizonte. Todo el cuadro está cuajado de moscas con las que, obviamente Dalí se identifica, como identifica a la humanidad entera, prendida en la gran telaraña. De hecho las moscas no están colocadas, ni mucho menos, al azar: transcurren perfectamente alineadas de forma que una vista alejada de las mismas nos ofrecería el aspecto de telarañas compuestas de moscas. Son las grandezas-misérias del surrealismo, que en Dalí equivalen al delirio desbordante de un paranoico que sabe dibujar con nitidez su entorno espectral.

Con respecto a las moscas, Descharnes y Néret también tienen mucho que revelarnos:

Quedan por mencionar esas horribles moscas que se lanzan como en escuadrilla sobre el pequeño Dalí, que no hace ningún movimiento de retroceso, pese a ser un notorio cobarde. En los "bodegones" místicos (un género que practicaban Velázquez y Zurbarán y en el cual se ven "ofrendas votivas que manos piadosas depositan en los nichos que abriga los santos"), las moscas simbolizan la muerte (Van der Ast, pág. 584). España fue siempre un país de las moscas, y Dalí les rinde homenaje en su "Diario de un Genio": "Son las musas del Mediterráneo. Ellas llevaban la inspiración a los filósofos griegos, que pasaban las horas muertas tumbados al sol, cubiertos de moscas". En otro pasaje, también imaginaba que podía imaginarse a Velázquez mientras pintaba rodeado de moscas; y cuando dejó crecer su bigote más allá del tamaño normal, explicó que le atribuía, entre otras virtudes, la de atraer e inmovilizar las moscas, para que le dejaran pintar en paz...

Pero el interés de Dalí por esos insectos también tiene una razón científica, conectada con sus ojos y las curvas parabólicas que los componen, que él relaciona de alguna manera con la marquesina de la estación de Perpiñán, centro y ombligo del mundo, lugar carismático donde realizó, bajo el efecto de una gran exaltación creadora, importantes vaticinios y descubrimientos. En *El torero alucinógeno*, Dalí también asimila las moscas a pequeños helicópteros o, más precisamente, al autogiro de La Cierva, un investigador español que inventó en 1923 un aparato capaz de aterrizar y despegar verticalmente".

Este último dato de la admiración por el autogiro, y de la asociación de las moscas con el mismo, así como el coso de El torero alucinógeno, santuario de ritos de vida y de muerte repleto de moscas, con las rectas banderillas del toro convergiendo en su herida, y tantos otros símbolos del consciente del artista, junto a la exploración geométrica de su subconsciente que ahora nos ocupa, son esclarecedores de una idea que excitara a Dalí por aquel tiempo, y que también recuerdan Néret y Descharnes. Planeaba realizar una corrida de toros con su amigo torero Luis Miguel Dominguín, cuya máxima innovación consistiría en que el toro muerto sería elevado por los aires enganchado a un autogiro, en vez de ser arrastrado por el suelo (como las líneas de fuga se 'arrastran' hacia el horizonte).

"Otro de los inventores españoles que Dalí admira es Narciso Monturiol, que dio su nombre a la calle donde había nacido, y en la que nació posteriormente el pintor. Monturiol inventó una especie de submarino cuya idea concibió al observar los buceadores que pescaban corales en la costa del Cabo Creus. Su aparato, bautizado "Ictineo", se sumergió durante varias horas a treinta metros de profundidad, muchos años antes de que Julio Verne concibiera su "Nautilus". El autogiro y el submarino son dos invenciones españolas de las cuales Dalí está muy orgulloso. En una serie de símbolos e interpretaciones, el pintor define al autogiro como el aparato místico por excelencia, que representa lo más elevado y angelical del hombre: La sublimación. El submarino es el subconsciente, lo tenebroso, lo indefinido. Para él, el misticismo vertical español se elevó desde el submarino hasta el cielo del autogiro. "Toda mi vida - afirma- fue determinada por esas dos ideas antagónicas: la cima y el fondo".

El arriba y el abajo al que ya hemos aludido, la ascensión como conquista mística, el toro (negro) muerto elevado por los cielos (hacia la luz) desde el centro de una plaza, guardan más conexión de lo que pueda parecer a simple vista con las líneas que convergen en la plaza de Dalí bajo un megalito funerario donde la sombra del cuerpo-estatua inerte es alientada por la luz divina.

Dalí era paranoico, pero coherente, cobarde pero audaz, su "huida hacia delante" de la realidad hasta su mística metarrealidad tuvo lugar tras un "plan de fuga" perfectamente tramado y felizmente ejecutado en la plaza dedicada a su persona.

Mientras se devanaba los sesos por robar el fuego celeste con el que alumbrar su cueva, estudiaba como nadie la gran telaraña sobre la que transcurren nuestras vidas y, posiblemente sin ser del todo consciente, Creó una geometría mágica con la que desafiar las reglas de la euclidiana, para acceder a lo invisible, para escapar de la trampa. Su supervivencia metafísica pasaría, inevitablemente, por la muerte física, pero aseguraría una continuidad tras su paso por el horizonte, pues al final decidió volar hacia las alturas despegándose del plano. En realidad es el fundamento de cualquier religión, pero traducido por un artista-geómetra con una intuición especial para convertir en imagen sus pensamientos y en pensamientos sus imágenes.

El santuario de su plaza miraría directamente al sol muriendo en el horizonte y brindando su último rayo para que la sombra de su alter ego, estatua a la que bautizó con el nombre de Gala, desde una piedra consagrada al infinito, auténtico altar con las letras de su amada, accediera al interior del Dolmen, proyectando la sombra del péndulo sobre el fuste central de piedra, enmarcada por la aureola de luz blanca resultante del vacío de su pecho en torno a la esfera. Conjuraría a Ormuz y a Arhimán al Yin y al Yang, a la Luz y a las Tinieblas, y se alzaría desde el templo como espíritu de luz mediante fórmula de altísima magia umbrátil.

Antes de que nos aproximemos nuevamente a este templo conjurador de sombras y de luces, al santuario con el que se despidió, no solo del arte sino de la vida misma, y habiendo expuesto ya la clave para la decodificación de las telarañas en las que envuelve toda su/nuestra existencia, recuperaremos el orden cronológico de análisis de sus obras para que, de forma inductiva, nos oriente hasta las conclusiones avanzadas aquí. De este modo, bastará con contemplar la evolución de los suelos estriados de Dalí en el contexto de su obra.

Los siguientes comentarios serán concisos, dando por verificadas las hipótesis iniciales, de manera que, en caso de aceptarse, pueda advertirse cómo se ajusta la clave expuesta a todas y cada una de las imágenes. Para ello nos permitiremos usar el propio lenguaje surrealista, pues es la única forma de acceder al mundo onírico de Dalí.





**Caballero de la muerte (también: Caballero).**  
1934.  
El caballero vigila el paso de las personas que se dirigen hacia su reina negra a lo largo de la senda de la vida. Los humanos pasan bajo su caballo sin verlo.



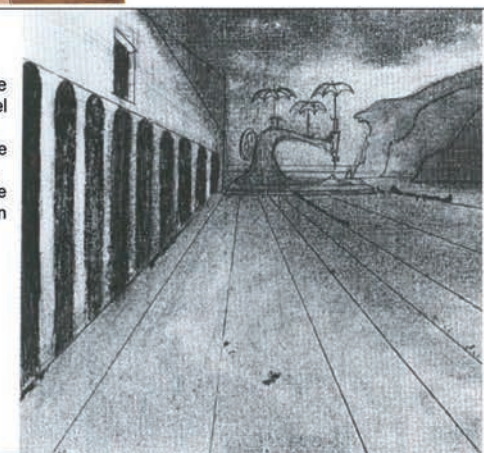
**Luchadores surrealistas.**  
1934.  
Dali crea, entre 1933 y 1935 toda suerte de caballeros de la muerte, caballeros surrealistas e, incluso un Don Quijote que conectan iconográficamente con la figura arquetípica de la muerte a caballo. En el caso de El caballero de la muerte de 1933 y El jinete de la muerte de 1935 puede apreciarse a dos esqueletos sobre équidos semidescompuestos. En este esquema se aprecia claramente la telaraña como campo de batalla, no trampa para estos apocalípticos jinetes.



**Rostro de Mae West - Utilizable como apartamento surrealista.** 1934-35  
Si El Torero alucinógeno estaba ya muerto porque iba a morir, Mae West está viva aún porque nunca mueren las estrellas. Aquí nos mira desde el más allá con sus ojos como soles que despiertan por encima del horizonte, mientras las líneas convergentes de la tarima sueñan con el eco de sus tacones.

**Paisaje a partir de Chirico (inacabado).**  
1935-1938.

Ya nos referimos anteriormente a este paisaje cuando citábamos a Dalí comparando el tratamiento de ambos hacia las sombras. En aquello no coincidían, pero la desolación de las grandes explanadas de ambos es idéntica. La gran Araña aparece aquí disfrazada de máquina de coser. Sus queliceros se han transformado en agujas no menos mortales.







**Máquina de pensar. 1935.**  
La visión cónica nos produce la imagen óptica convergente del mundo, que procesamos en el cerebro, madeja que luego puede decodificar y elaborar pensamientos divergentes.



**El hombre con cabeza de hortensia azul. 1936.**  
El hombre es flor de cuneta, vida fugaz sin raíces al borde de un camino estriado que habrá de recorrer sin más premio que el de marchitarse.



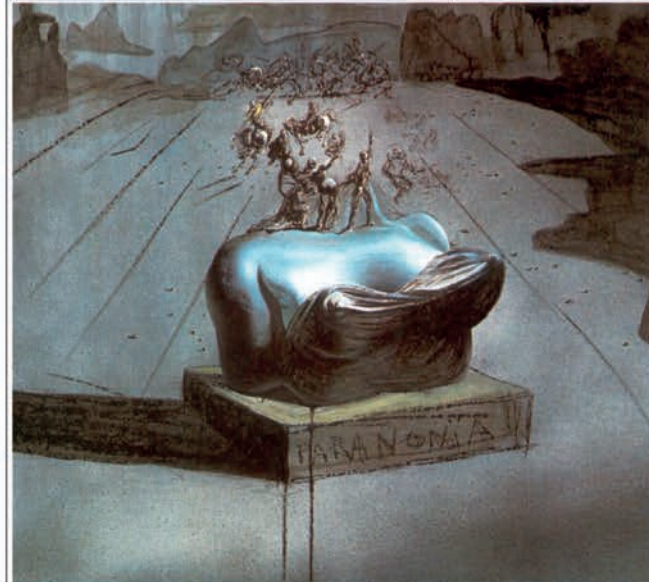
**El farmacéutico de Ampurdán que no busca absolutamente nada. 1936.**  
Es a él a quien le buscan desde el vértice de la montaña del fondo, hacia el que apuntan sospechosamente las líneas divisorias de los sembrados, mientras las nubes parecen apartarse presagiando una escena de caza.





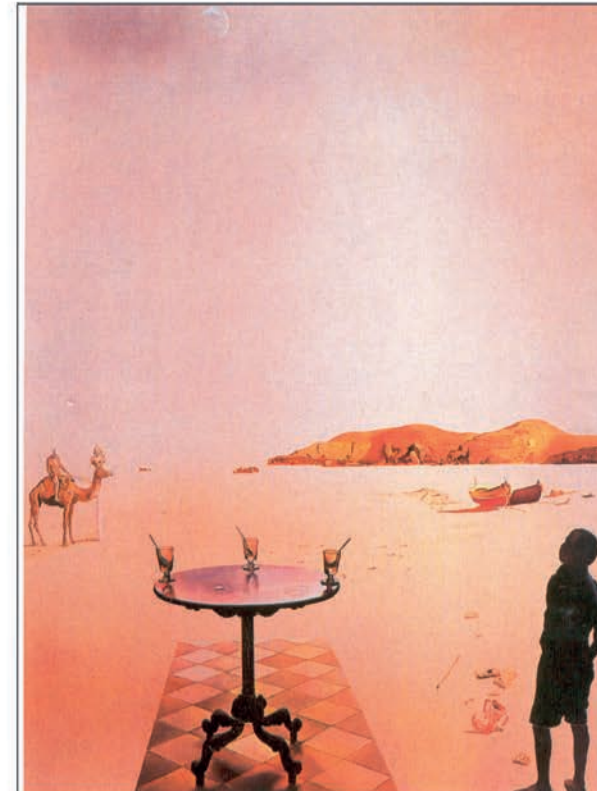
**Paisaje con muchacha saltando a la cuerda. 1936**

Son casi imperceptibles a distancia del cuadro, pero los hilos de la telaraña están bajo los pies de la mujer de blanco a la que la cazadora negra, como campana que toca a muerto desde la torre donde se la espera, contempla cómo la cabeza y la cuerda del personaje producen una sombra equivalente a la del péndulo accediendo al círculo mágico de luz (recuérdese lo dicho sobre la sombra del péndulo del pecho horadado de Newton sobre la columna central de piedra del Dolmen de Dalí).



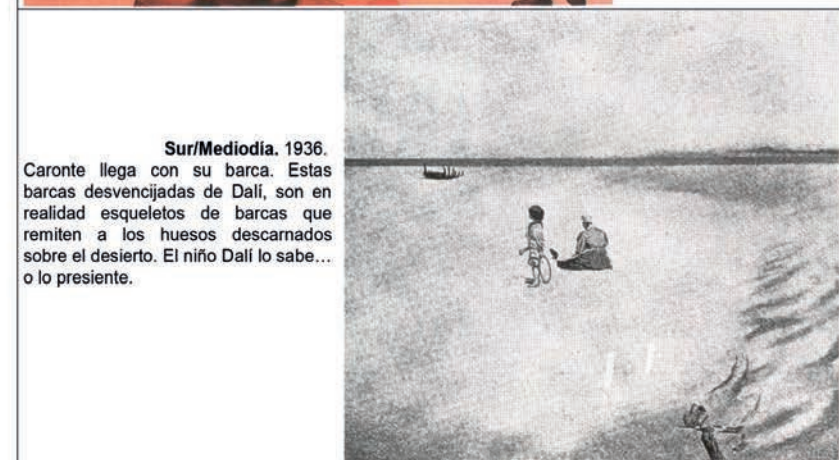
**Paranoia. 1936.**

La loba que amamantó a Rómulo y Remo les dio la vida, pero ¿pudo haberles inculcado su violencia? Rómulo mató a Remo como en España se volvieron hermanos contra hermanos el año en que Dalí pintó este cuadro. Sobre la telaraña, el ajeteo de las figuras compone un rostro vacío, mientras los senos parecen estallar de leche de loba. Los pezones tensan la tela produciendo líneas intrigantes que convergerán en bocas de lactantes.



**Mesa solar. 1936.**

Las barcas encalladas, la senda interrumpida. Pareciera que el sol contrarresta el imán de la gran sombra, pero el horizonte existe y aguarda aunque no lo veamos. Los espejismos sirven para soñar, pero la vida es finita. De hecho el niño casi es ya una pura sombra.



**Sur/Mediodía. 1936.**

Caronte llega con su barca. Estas barcas desvencijadas de Dalí, son en realidad esqueletos de barcas que remiten a los huesos descarnados sobre el desierto. El niño Dalí lo sabe... o lo presente.



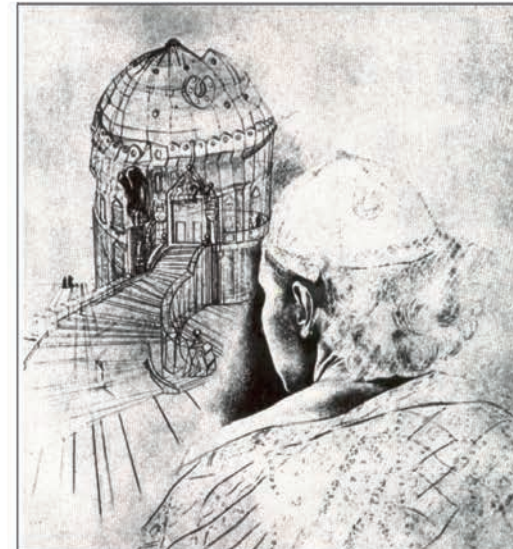


**La justicia geológica. 1936**  
Vuelve el polvo al polvo, esa es la máxima de la justicia geológica. Sombras de lo que somos, huellas de lo que fuimos... el vacío entre nuestros recuerdos y el horizonte hacia el que convergieron quienes ya no están entre nosotros.

**Nuestro amor. 1936.**  
En todo caso, Eros y Tanatos...



35



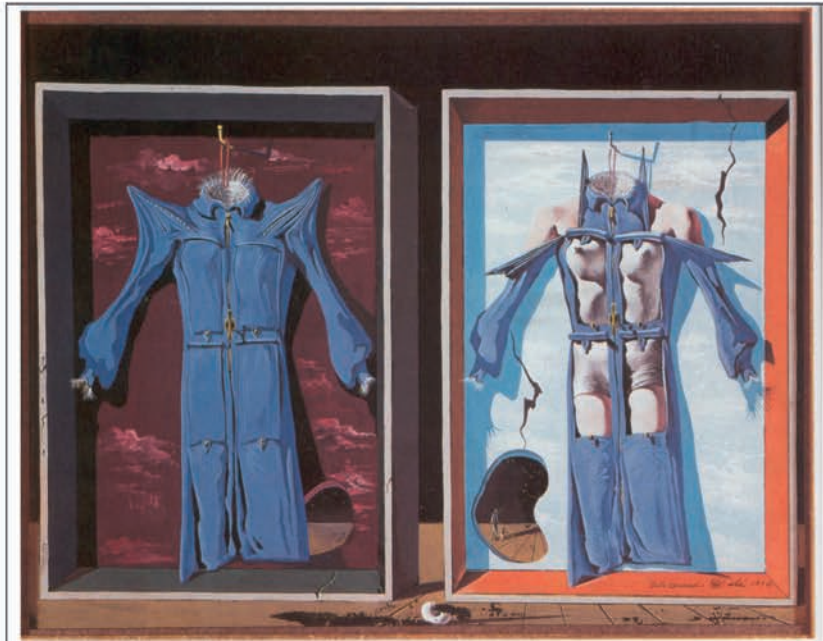
**Estudio para "retrato geodésico de Gala". 1936.**  
Los peldaños pueden distraer nuestra atención sobre los hilos de telaraña, pero allí está, al fondo, esperando incluso a Gala. Todos los templos tienen alma de panteones.



**Portada de la revista "minotaure". 1936.**  
En la oscuridad del dédalo no hay atisbo de salida: un minotauro corre aún más en un laberinto a base de rectas convergentes.

36





**Día y noche del cuerpo. 1936.**  
Tras la noche espera la araña en un horizonte en el que convergen las líneas que aparecen en primer término. Está en nuestro recuerdo "la noche más larga" de la canción de Aute, especialmente viendo la fecha del cuadro.



**Sin título, escena histórica. 1937.**  
En el año de la presentación del Guernica de Picasso en el pabellón de París, este dibujo de Dalí no necesitó título, quizá porque con gusanos en las manos y sobre la telaraña, sobrarán las palabras.



**Formación de los monstruos. 1937.**  
Hasta las líneas de la ropa se hermanan con los hilos de la telaraña.



**Canibalismo de los objetos - Cabeza de mujer con zapato. 1937.**  
A las sempiternas líneas de fuga de los suelos dalinianos se unen aquí las que se forman por la tensión del mordisco. Sublimación tridimensional de la telaraña. La gran depredadora, la araña mortífera, devorará incluso zapatos, y hasta huellas, para que no dejemos rastro.

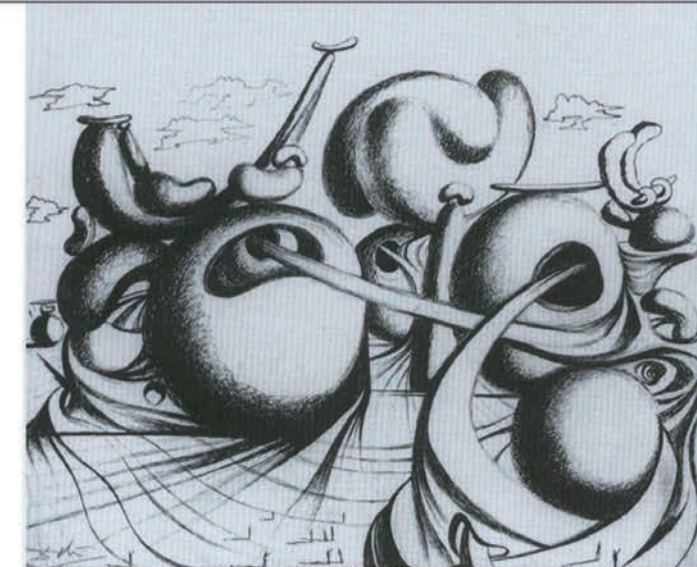




**Cena en el desierto iluminada por las jirafas ardiendo. 1937.**

Otra sutil forma de telaraña será muy empleada por Dalí. Desde las cabezas vértice de jirafas ardiendo, recorrerá sus largas patas hasta el suelo un esquema de telaraña tridimensional. Hará pronto lo propio con elefantes de patas delgadas e interminables, con obeliscos sobre sus lomos que refuercen el efecto. No se lo contará a nadie, pero ya aprendimos sólo que las telarañas, trampas de la muerte, pueden apresarnos camufladas de diversas formas. Aun así bastarían los hilos sobre el suelo, para saber que no acabará bien la cena.

**Góndola surrealista sobre bicicletas ardiendo. Homenaje a los hermanos Marx** (para un proyecto de cine con los hermanos Marx). 1937. Ya advertimos en la obra Los placeres iluminados que esas bicicletas estaban circulando por vías peligrosas: hilos la Gran Araña.



**Los rascacielos, tal como se verán en el año 1987. 1937.**

Ni las torres de Babel del futuro escaparán a las telarañas, podrán llegar algo laxas, pero ahí están con toda su amenaza.



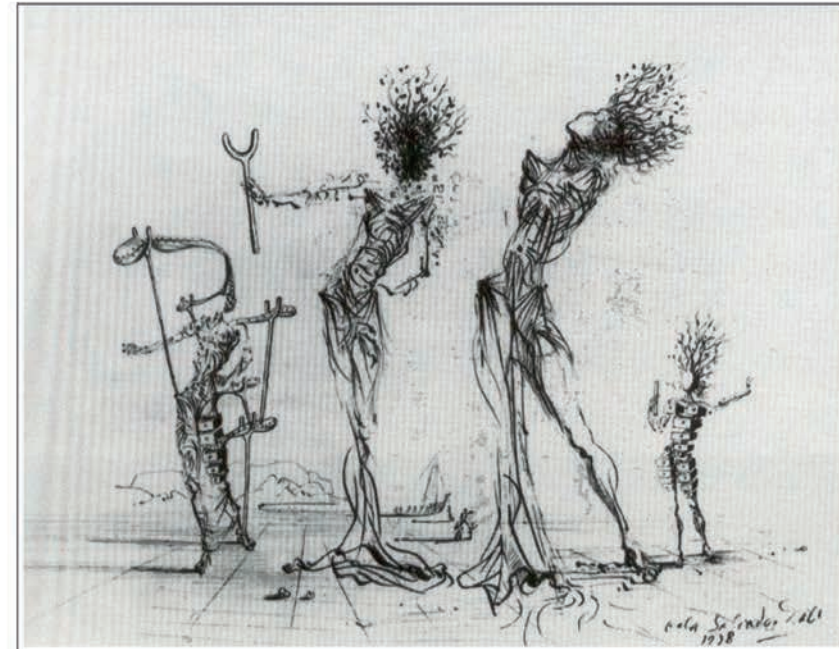
**El pasillo de Palladio con sorpresa dramática. 1938**  
Ya conocemos la sorpresa final.





**El pasillo Talia de Palladio. 1937.**  
Ya hemos visto a la mujer de blanco y su sombra peculiar. También sabemos dónde convergen las líneas.

**Gradiva. 1938.**  
El suelo con las líneas, el horizonte... y 'telarañas' por todas partes, no hay ya ninguna salida.'



**Las Mujeres-coxis (1938) y los Cuatro personajes imaginarios sobre un fondo de monumentos españoles (1938), son también moscas sobre las telarañas dalinianas.**

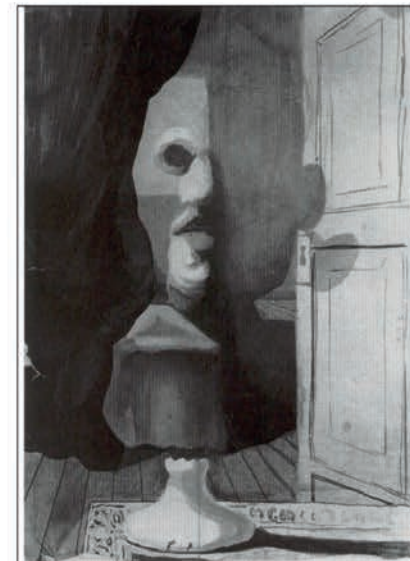




**Composición - Dos mujeres y una ciudad al fondo. 1938.**  
Y bajo la ciudad, como en todas las ciudades, la telaraña.

**Escena de playa fantástica con loro y casco de barco. 1938.**

La telaraña, siempre la telaraña, a la que en este caso se suma otra vez una barca 'muerta' cuyos hilos hacia punta del mástil conforman una nueva telaraña tridimensional ascendente. Otra alegoría que sumar a las jirafas ardiendo y a los elefantes patilargos que portan obeliscos.



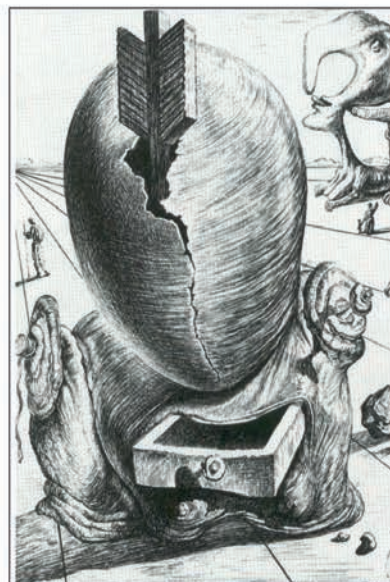
**Metamorfosis de un busto de hombre en escena inspirada por Vermeer - La triple imagen. 1939.**  
Podrá dudarse entre el rostro masculino y la figura femenina vermeeriana, pero lo que es siempre evidente es que Dalí no concibe muchos suelos sin rectas convergentes hacia el horizonte, y frontales a nuestra visión.

**España. 1938.**

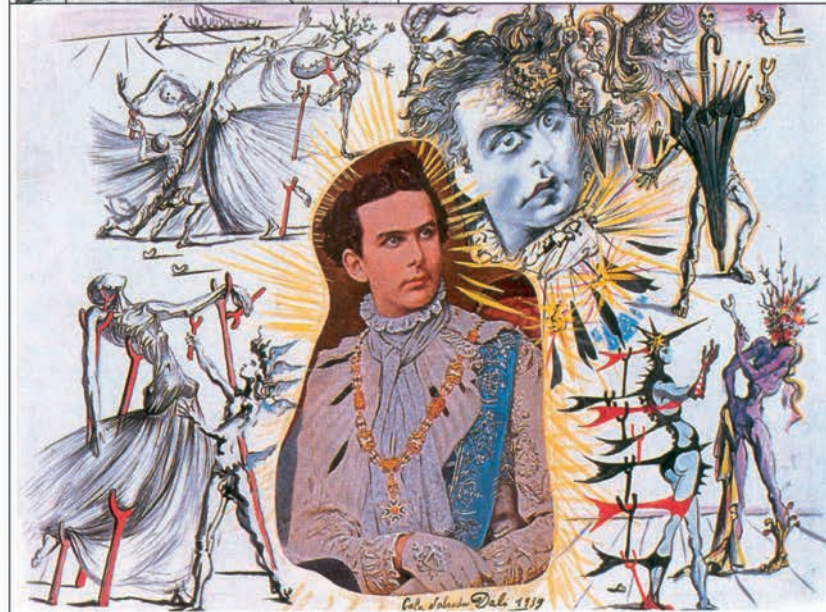
Ya sabemos asociar los esféricos pezones/cabezas con puntos de fuga intentando realidades frente al punto que a la izquierda del horizonte dispara líneas fáciles de interpretar en la España de 1938, máxime si nos acercáramos a observar los detalles del paisaje lejano.



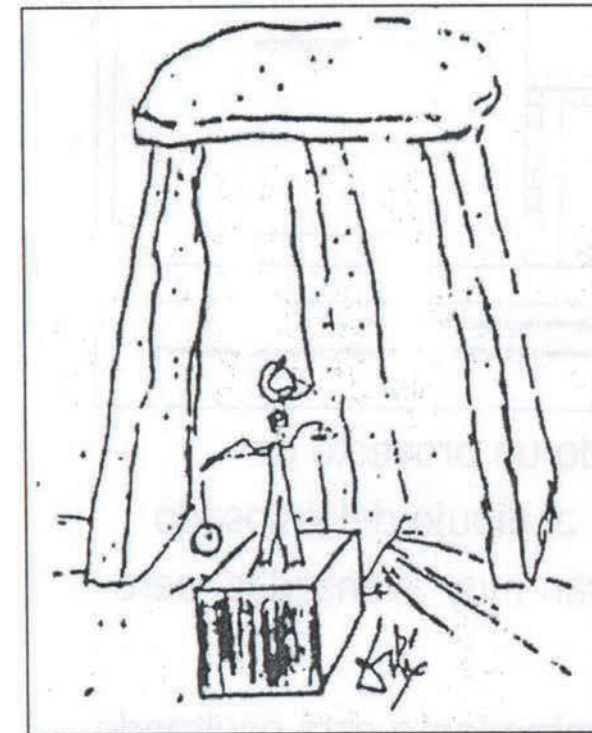




**El huevo roto. 1943.**  
Cambian los símbolos, pero siempre se mantienen,  
año tras año de la vida de Dalí, las líneas del suelo.



**Dibujo para "Bacchanale".** Luis II de Baviera. 1939.  
Y ya, casi como juego, sírvase el observador descubrir las 15 'telarañas' que se camuflan en esta lámina de Dalí, y pensar cual es el denominador común de todas sus obras

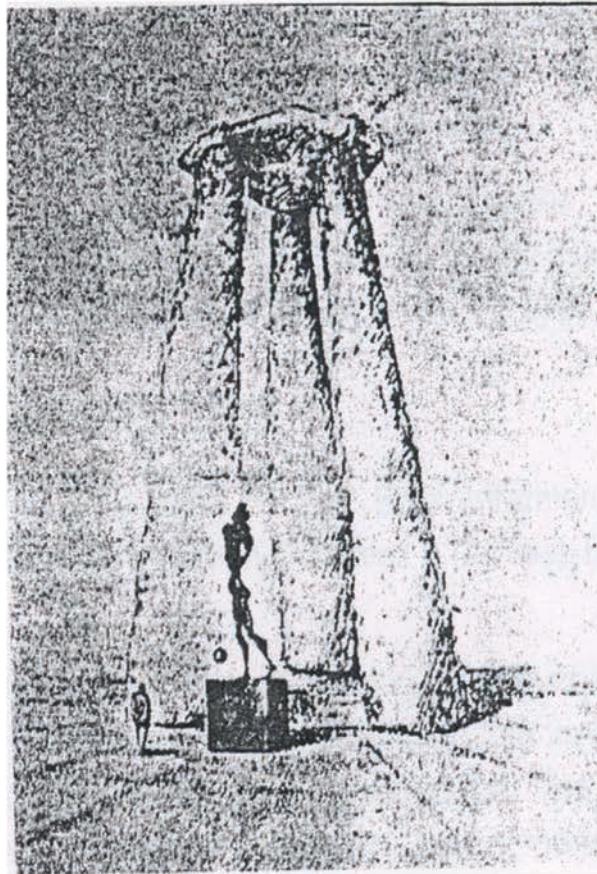


**Boceto para el Dolmen de Dalí** elaborado por el arquitecto Jesús Jiménez Cañas, con la aceptación de Dalí que estampó su firma en el papel, validándolo como suyo. 25 de julio de 1985.

Desde un primer momento, aparecen juntos los tres elementos, suelo con líneas convergentes, estatua con péndulo y, adviértase bien, dolmen con fustes de piedra que hacen a su vez ademán de converger hacia la gran roca natural. Ésta sería, de este modo, la gran Piedra o piedra filosofal que buscaran neófitos, iniciados y adeptos a lo largo de sus vidas, a lo largo de nuestra historia. La roca que despegue en esquema que hemos visto en jirafas ardientes, paquidermos patilargos, barcas con mástiles encordonados, etc, es el paradigma del esfuerzo humano por trascender con su pensamiento, con su fe, la materia-sombra de verdades platónicas superiores, por remontarse hacia la luz. Suspende una roca en el vacío, desafiar la gravedad que descubriera Newton, quien con su péndulo nos remite al infinito, es equivalente a construir la catedral del pensamiento trascendente. En esa catedral ya hemos visto que el suelo es componente indispensable. Podrán o no compartirse las hipótesis de este estudio, pero lo que no podrá negarse fácilmente es que el esquema de las líneas convergentes sobre el suelo sea gratuito o infrecuente para Salvador Dalí, que lo repitió una y otra vez a lo largo de toda su producción artística.



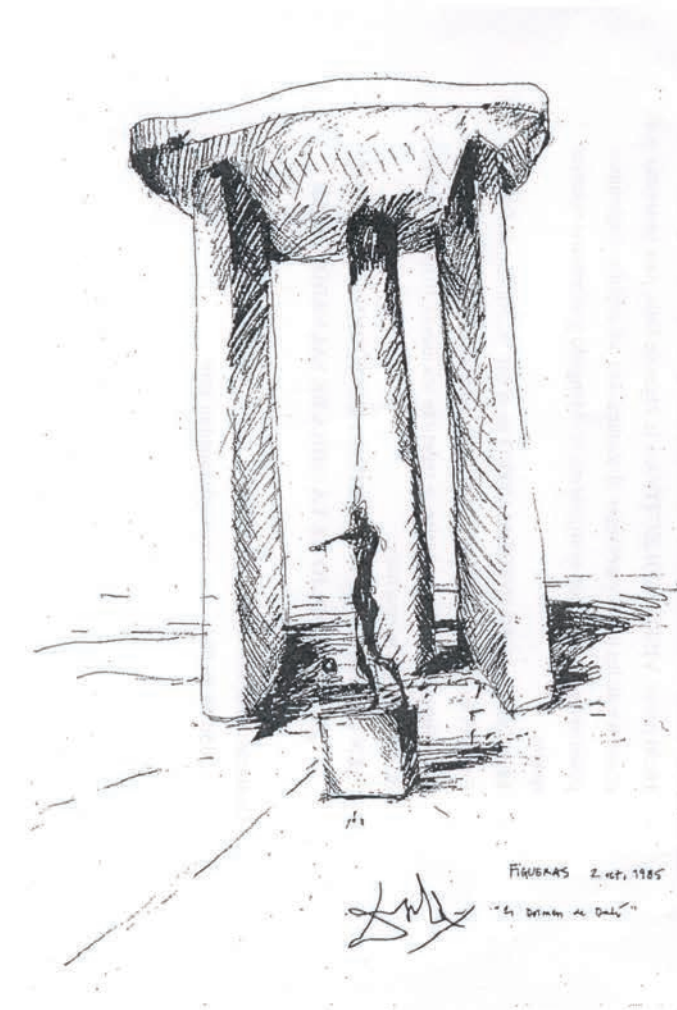
Con sus 'patas' sobre el centro de la telaraña, el Dolmen es como una araña madre que nos acoge en el centro de su morada pero no para matarnos, pues ha trascendido el horizonte, sino para envolvernos en su telaraña y prepararnos para el más allá como crisálidas amortajadas a la espera de la transformación.



**Boceto preparatorio del Dolmen de Dalí**, realizado por los técnicos del Ayuntamiento según las indicaciones de Salvador Dalí. Septiembre de 1985.

Las imágenes que circulaban sobre cómo iba a ser el Dolmen de Dalí eran idealistas en cuanto a las posibilidades técnicas con las que se contaba para mover piezas tan pesadas y de semejante envergadura.

Como puede comprobarse, ya estaban preconcebidas las líneas sobre el suelo, tal y como se hicieron, que recientemente de forma arbitraria y salvaje, se han eliminado sin informes artísticos ni técnicos solventes.



**Boceto final para el Dolmen de Dalí**, realizado en Figueras el 2 de octubre de 1985 por Jesús Jiménez Cañas y retocado luego por el arquitecto Emilio Esteras.

Nuevamente, el artista firma el boceto dando a entender que es como su fuera suyo. Los fustes de piedra son más realistas en cuanto a la problemática de la colocación; su verticalidad confiere más seguridad en la obra, y hubo que apostar por esta opción, si bien se diluye el esquema primigenio.

Las líneas del suelo son perfectamente visibles.





Imagen tomada antes del levantamiento del enlosado. Puede comprobarse que las líneas convergentes están pensadas para que formen una horizontal teórica, visible como real a modo de horizonte sobre la plaza, llegando todas en el baricentro del triángulo conformado por las patas del Dolmen.



Las personas sobre la plaza tenían la sensación ajustada a la experiencia real, de modo que percibían las líneas como paralelas al principio de la plaza, pero convergentes a los pies del Dolmen como si el punto de fuga perteneciera al horizonte. El efecto es típico de un ilusionista de la geometría como Dalí. Nadie como él para establecer lecturas diferentes a partir de una sola imagen, ni para prever las variaciones ópticas derivadas del ángulo de visión y de la interacción de luces y sombras.





**Las líneas** convergían conforme se acercaban al altar-pedestal de Newton (Dalí-Gala) para cruzarse en el interior del dolmen. Obsérvese que abarcaban la plaza entera, y que interactuaban con los círculos pseudoconcéntricos, componiendo la última y más extraordinaria telaraña daliniana, con diversidad de lecturas según el ángulo de visión, a pie de calle o en las numerosas ventanas que, a diversas alturas, asomaban hacia el conjunto monumental. Esta imagen ha sido destruida con las recientes obras.



La sombra matinal del Dolmen cubriendo la estatua de Newton. Obsérvese la precisión con la que transcurre la del fuste central sobre la estatua.





La sombra de la escultura accediendo al 'interior' del Dolmen, al omega donde confluyen las líneas oscuras del suelo y, en un segundo momento, a proyectar al anochecer sobre el fuste central la del péndulo al contraluz con el efecto de un eclipse central de sol con la intercepción de la luna convertida en círculo negro sobre el astro rey, convirtiéndole en halo circular o anillo luminoso que ya emula la G dorada de Gala-Galileo (Dalí).



Vista cónica frontal en la que puede observarse la perfecta alineación del fuste central con la línea eje de la composición radial. Simbólicamente expresa el despegue de esta línea desde el suelo hacia el cielo, la sublimación de la verticalidad, la proyección al más allá.



En la imagen puede apreciarse el levantamiento, con respecto al enlosado, del pedestal-altar, y el péndulo en el cuerpo horadado, expresión de la eternidad como posibilidad humana.

En este análisis no se han plasmado todas las obras del artista Salvador Dalí que presentan el esquema aquí llamado 'telaraña' de confluencia cónica de rectas en la línea de horizonte, similares al desarrollado en la Plaza de Madrid dedicada a su nombre, pues su número es extraordinariamente elevado; pero sí se estima que se han presentado, en suficiente cantidad y variación, registros de este rasgo esencial del universo plástico de Dalí, permitiendo el análisis realizado la siguiente

**CONCLUSIÓN FINAL:**

Informe:

El enlosado original del suelo de la plaza fue parte integrante, desde la propia concepción por parte del artista Salvador Dalí, del conjunto monumental Dolmen de Dalí.

Este enlosado es necesario para la lectura del sentido integral de la obra, siendo ésta imposible sin su presencia activa.

A su vez el enlosado contribuía fehacientemente en la dignificación estética del entorno y justificaba el emplazamiento y rango del monumento.

Dictamen:

Es imprescindible la reposición del enlosado original tal y como Dalí lo concibió y llegó a realizarse, sin hacer variaciones en cuanto al material, colores, medidas sobre el plano horizontal, y cotas de relación para con los elementos del dolmen y de la estatua.

En Madrid, a 20 de octubre de 2004

**El Presidente del Círculo de Arte de Toledo**

Fdo.: D. Fernando Ángel Barredo de Valenzuela y Álvarez

Callejón de Jesús 2. 45002 Toledo.  
Teléf. contacto: 670 06 22 33



2007. 10 de abril.

A la vuelta de vacaciones hemos vuelto a encontrarnos con que el Centro de Gravitación, la esfera que pende de la mano derecha del Newton del conjunto monumental El Dolmen de Dalí, en Madrid.

Ya da igual que sea por vandalismo, por falta de profesionalidad al colocarla, o por la lluvia que ha caído estos días sobre Madrid. Lo importante es que las instituciones madrileñas no se toman en serio el regalo que nos hizo Salvador Dalí, y no se toma ninguna medida para respetarlo ni preservarlo.

¿Qué más da que se caiga la bola de bronce, cuando Dalí quería que esa esfera fuese de granito negro pulido? ¿Quién sigue manteniendo la osadía de enmendarle la plana al genio del Ampurdán?

No quisiéramos caer en el nihilismo, y mucho menos en el cinismo, pero con la cantidad de destrozos que ha sufrido el conjunto monumental (eliminación del enlosado, recorte en altura, desaparición de las luces ...) lo de la esfera, y más si se trata de una pieza que tergiversa el sentido del monumento, es trivial. En cierto modo, es preferible su ausencia a que lo que se ponga no corresponda a lo estipulado por Dalí.

¿No hay nadie en el Ayuntamiento ni en la Comunidad que sepa leer lo firmado por Dalí y Tierno Galván? La esfera debe ser de granito negro pulido como el pedestal. Así de sencillo. Así lo exige explícitamente su autor. Eso es coherente con cualquier interpretación del monumento, entre ellas la alquímica, según la cual la persona evolucionada (el/la Newton) se transforma a sí mismo, realizando la Gran Obra en sí mismo (la esfera interior, del mismo bronce que la estatua, su Materia Prima microcósmica) y en su entorno (la esfera exterior, del mismo material que el pedestal, la Materia Prima macrocósmica).

¿Por qué el Gallardón “moderno, dialogante, culto” y la Aguirre “educada, eficiente, concienciada” no hacen lo que tienen que hacer, cuando es aparentemente tan sencillo? A lo mejor, porque lo que ellos quieren es precisamente tergiversar y distorsionar lo más posible la obra de Salvador Dalí/Tierno Galván, para que su revolucionario testimonio, la necesaria evolución humana, no sea reconocible.

Por nuestra parte, sólo podemos reiterar nuestras peticiones anteriores en relación con el Centro de Gravitación: restitúyase en su material original, y colóquese algún tipo de mampara alrededor del núcleo monumental que impida que haya accidentes o agresiones.

Madrid, 10 de abril de 2007

Plataforma Ciudadana en Defensa de El Dolmen de Dalí

Este movimiento procuraba, y sigue procurando, que el conjunto monumental no soporte ningún tipo de deterioros, ni institucionales ni callejeros.

Resulta encomiable que de forma voluntaria, por amor a la cultura, los ciudadanos se movilicen en la defensa de una obra de arte instalada al aire libre y se impliquen como les he visto durante todos estos años; de igual manera resulta bochornosa aquí la actuación del Ayuntamiento de Madrid por ingrata, insensible, injusta, fundamentalista y especuladora.

El 1º de mayo de 2007, mediante Sentencias del Tribunal Superior de Justicia de Madrid de 17 de mayo de 2007 nº 608/2007 y de 10 de mayo de 2007 (Recurso 452/2004) se estiman parcialmente los recursos presentados, declarando la naturaleza inmueble del conjunto monumental, y ordenando en consecuencia a la Comunidad de Madrid, la delimitación del entorno de protección.

Por fin podíamos estar seguros de que el Dolmen y la escultura de Newton no iban a levantarse, si bien en el tema del enlosado no había pronunciamiento explícito alguno.

El 2 de junio de 2007, llegaban más sentencias:

EL DOLMEN DE DALÍ NO SE PODRÁ TRASLADAR Y TENDRÁ UN ENTORNO DE PROTECCIÓN PATRIMONIAL ASOCIADO

Esta semana pasada —el miércoles 30 y el viernes 1— han sido notificadas dos sentencias sobre El Dolmen de Dalí, el conjunto monumental que configura la Plaza de Salvador Dalí, en Madrid. Estas sentencias corresponden a los recursos contencioso-administrativos números 452/2004 y 2462/2003, incoados por miembros de la Plataforma Ciudadana en Defensa de El Dolmen de Dalí. Dichos recursos se hicieron contra la resolución de la Comunidad de Madrid de fecha 24 de octubre de 2003 (siendo Presidente de la Comunidad y Alcalde de Madrid, el Sr. Gallardón), en el que la Dirección General de Patrimonio Histórico de la CAM protegía con el grado bajo de salvaguarda (Inclusión en el Inventario de Bienes Culturales) el conjunto monumental, definiéndolo como bien mueble (sujeto a posibles traslados y sin protección alguna de su entorno) y sin considerar el enlosado parte del mismo.

Dichos recursos solicitaban el reconocimiento de que el enlosado forma parte del conjunto monumental, que dicho conjunto es un bien inmueble —no mueble, como lo definía la Comunidad— y que aumentase la protección reconociendo valor cultural suficiente para declararlo Bien de Interés Cultural (el mismo que tiene, por ejemplo, el “toro de Osborne”, o muchos cuadros del artista por el simple hecho de estar en un museo), además de criticar la forma en que la CAM llevó a cabo los estudios previos a su resolución, evidentemente escasos de documentación (ni siquiera hoy se dispone del proyecto de construcción de la Plaza de Dalí, de 1985) y que a juicio de la Plataforma deberían haber provocado su nulidad.

La Sala Novena de lo Contencioso Administrativo del Tribunal Superior de Justicia de Madrid dictó sentencias el 26 de abril pasado, que han sido notificadas esta semana, después de las elecciones. En ella desestima casi todas las peticiones de la Plataforma, con argumentaciones y criterios jurídicos hartos discutibles, y que se están estudiando para su posible recurso ante el Tribunal Constitucional. Parece que se ha identificado mucho con las posiciones de la CAM y del Ayuntamiento, hasta el punto de no resolver entre los argumentos de las partes en litigio, sino que simplemente rebate los nuestros. Tampoco entra en dirimir si el enlosado debe considerarse parte del conjunto monumental, ni si debe ser declarado BIC, por entender

que no tiene suficientes conocimientos para ello, lo cual es algo anormal, porque en ese caso debería haber solicitado las pruebas periciales pertinentes. Además, la Plataforma sí aportaba estudios que avalan tanto la coherencia de reconocer unido el enlosado al grupo escultórico, como la exquisita singularidad de la obra.

El Tribunal llega a enjuiciar incluso la actuación de Salvador Dalí, y no entendemos cómo son capaces de afirmar que ni siquiera la autoría artística de los bocetos era de Dalí, por el simple hecho de que —debido a la enfermedad— el genio no pudo dibujarlos personalmente y debió dictarlos a técnicos del Ayuntamiento, asumiéndolos con su firma cuando estaban a su gusto. Toda la documentación existente y aportada, original de 1985 y 86, acredita que en ese proyecto se hizo lo que quiso Dalí, y no otra cosa. Sin embargo, a pesar de su actitud completamente refractaria, la Sala no ha tenido más remedio que aceptar el carácter de bien inmueble del monumento. Esto no es trivial en absoluto, y constituye un paso importantísimo hacia su correcta salvaguarda. Mientras era bien mueble, podía ser trasladado, y no inducía protección alguna sobre su entorno. Ahora, siendo declarado bien inmueble, el conjunto monumental no se podrá mover de donde está, y además debe establecerse un entorno de protección que permita su adecuado disfrute por los ciudadanos. ¿Qué entorno puede ser más inmediato y digno de protección que el propio suelo sobre el que se asienta? Esto significa que, en mayor o menor medida, el diseño original del enlosado deberá ser reconstruido y protegido, asociado indisolublemente al grupo escultórico, aun sin haber sido reconocido obra de Dalí ni parte integrante del conjunto monumental. Un éxito en toda regla.

La recalificación a bien inmueble, así como la definición del entorno protegido debe ser resuelta por la Dirección General del Patrimonio de la CAM, por lo que nos dirigiremos a ella para darle nuestra opinión al respecto, con el ánimo de recuperar, aunque sea provisionalmente de forma indirecta, la última obra realizada de Salvador Dalí. Ansiamos el momento de poder ver de nuevo salir la expansión energética de la base del dolmen, en forma de rayos y círculos, así como disfrutar de la iluminación original nocturna querida por Dalí. Esta reconstrucción no ha de tener ningún problema técnico, dado que en febrero de 2004, cuando se le permitió al Ayuntamiento seguir con la remodelación, se obligó a ambas administraciones a poner las medidas para poder restituir el enlosado a su estado original si era preciso, como es el caso. Esperamos que Ayuntamiento y Comunidad no pongan problemas a una correcta ejecución de la sentencia.

Queremos agradecer a todos los que nos están acompañando en este empeño, que no es otro que la defensa de nuestros tesoros y la aspiración de un mejor futuro a través del verdadero conocimiento, por su confianza y apoyo. El tema no está cerrado, simplemente se ha dado un paso adelante. Ahora toca afianzarlo, y seguir el camino. El Dolmen de Dalí debe ser recuperado al completo, sus autores, Salvador Dalí y Tierno Galván, han de ser reivindicados, y Madrid debe sentirse orgullosa del regalo del genio. Todo el mundo lo agradecerá.

También queda poner al descubierto y ante la justicia las manipulaciones que permitieron, ilícitamente, aprobar el proyecto de remodelación-destrucción de la Plaza de Dalí el infausto día 26 de septiembre de 2002. Se hará.

Madrid, 2 de junio de 2007

Plataforma Ciudadana en Defensa de El Dolmen de Dalí.

Contra dichas Sentencias se interponen Recursos de Casación ante el Tribunal Supremo por parte del Ayuntamiento y la Comunidad de Madrid, solicitando que se declare que el conjunto tiene naturaleza de bien mueble. Las Sentencias también son recurridas por la Plataforma Ciudadana mediante Recursos de Amparo ante el Tribunal Constitucional por no haber tenido en cuenta el TSJM toda la prueba documental aportada al litigio durante la sustanciación del pleito, una vez obtenida la documentación (Contrato de la Sociedad Ararte y mi propio informe pericial), denunciando la vulneración del derecho constitucional a la tutela judicial efectiva. El Tribunal Constitucional no admite a trámite el recurso alegando falta de interés constitucional.

Cuanto más juicios se siguen en España, más se llega a la conclusión de que la vara de la injusticia penetra por los recovecos más angostos e inesperados; por no hablar de los plazos, de los años esperando resoluciones, en sí sumamente injustas.

Contra la inadmisión del Tribunal Constitucional se interpone en 15 de abril de 2009 Demanda ante el Tribunal Europeo de Derechos Humanos de Estrasburgo en defensa del derecho a un juicio justo que analice todas las cuestiones planteadas, Dicho Recurso es desestimado, con lo que descubrimos que Europa no sería la solución, sino parte del problema.

Sin embargo, no todo serían malas noticias:

**RATIFICADA LA DECLARACIÓN DE BIEN INMUEBLE DE EL DOLMEN DE DALÍ RECHAZADOS LOS RECURSOS DEL AYUNTAMIENTO Y LA COMUNIDAD DE MADRID**

Con fecha 14 de julio de 2009 ha sido notificada la sentencia de 24 de junio de la Sección Cuarta de la Sala de lo Contencioso-Administrativo del Tribunal Supremo, contra el Recurso de Casación 4221/2007 presentado por la Comunidad de Madrid y el Ayuntamiento de Madrid. Ha sido ponente D. Santiago Martín-Vares Martínez.

El recurso presentado por Comunidad y Ayuntamiento pretendía que fuera revocada la declaración de “*bien inmueble*” reconocida a El Dolmen de Dalí por la sentencia del Tribunal Superior de Justicia de Madrid el 10 de mayo de 2007. También ha condenado en costas a los recurrentes, por 3.000 Euros. La declaración definitiva de El Dolmen de Dalí como bien inmueble tiene dos implicaciones decisivas: el conjunto monumental no puede ser trasladado, ya que se considera unido al terreno, y la Comunidad de Madrid debe definir un entorno de protección asociado a él, que también estará protegido. Este entorno de protección es, sin duda alguna, el enlosado que acompañaba a la obra original, que fue desmontado por el Ayuntamiento de Madrid en las obras de remodelación de la zona y que ahora deberá ser repuesto, ya que sin él El Dolmen de Dalí pierde gran



parte de su sentido artístico y significativo. El Dolmen, tal y como está actualmente, va contra la voluntad creativa de Salvador Dalí.

Se va a proceder de inmediato a exigir el cumplimiento de la sentencia y que la Comunidad defina dicho entorno.

Si hubieran ganado el recurso ambas administraciones habría implicado que podrían trasladar El Dolmen fuera de la ubicación que decidieron Salvador Dalí y Enrique Tierno Galván

Mediante Sentencias del Tribunal Supremo, ambas de 22 de julio de 2009 (Recurso 4153/2007) y 24 de junio de 2009 (Recurso 4221/2009), se desestiman los Recursos de Casación interpuestos por el Ayuntamiento y la Comunidad de Madrid, confirmando las Sentencias del TSJM, declarando la naturaleza inmueble del conjunto monumental y ordenando la delimitación del entorno de protección, tal como está ahora, descontextualizada, mutilada. La única plaza diseñada por el genio catalán y donde su obra queda extraña, ajena, de prestado, rodeada por un diseño agresivo y depredador de los conceptos dalinianos.

La sentencia del Tribunal Supremo pone contra el espejo los argumentos de Comunidad y Ayuntamiento, para que se miren en la historia, para que no puedan seguir fingiendo respeto por Dalí, para que no queden dudas de cómo entienden el Arte.

Según ellos, El Dolmen de Dalí es *“mobiliario urbano”*. Sin comentarios.

Consideran una desgracia *“para la ciudad de Madrid y sus ciudadanos”*

verse vinculados *“de por vida”* a esta obra de arte. Quizás por eso no quieren que aparezca en las guías turísticas de Madrid, porque se avergüenzan de ella.

Dicen que no lo han movido porque no quieren, pero que podrían hacerlo porque a lo único que se comprometieron con Dalí es a poner su monumento en la Plaza de Dalí, sea donde fuere que se encontrase ésta.

Señores/as, lo que debería haberse construido en otro sitio es la *“Plaza de Mangado”*, habiendo tantos lugares que ornamentar en vez de destruir la auténtica Plaza de Dalí, elegida expresamente por el pintor de Figueres. Incluso dicen que hay otros Dolmen de Dalí en el mundo. ¡Ojalá! Pero de momento, éste es el único.

Pero contra tanta inquina, el Tribunal Supremo ratifica la sentencia del TSJM y *“en atención a lo expuesto, la Comunidad de Madrid deberá dictar resolución acordando la protección singular que merece el entorno así entendido, en relación con los edificios circundantes de la Plaza y con aquellos otros elementos que considere integrados en ese entorno”*.

*“A su salud”*; Dña. Alicia Moreno, por sus desvelos desde la Comunidad y el Ayuntamiento para ningunear El Dolmen de Dalí, y para celebrar que no nos ha recibido en estos seis años.

La Plataforma Ciudadana en Defensa de El Dolmen de Dalí dedica este gran paso a todos los que trabajan por la Evolución (que es lo que representa El Dolmen), y especialmente a Salvador Dalí/Gala, a Enrique Tierno Galván y a Rosa Laa, de Ararte.

Seguiremos luchando para conseguir la restitución completa de la obra original, su difusión a los amantes del arte y la cultura de todo el mundo, y su declaración como Bien de Interés Cultural.

Madrid, 14 de julio de 2009.

En todo este proceso, cada vez que se intentaba que la Dirección General de Patrimonio aceptara que, en los bocetos previos al monumento, uno de ellos dirigido y validado por Dalí con su propia firma, resulta evidente que el enlosado radial formaba parte de su proyecto, y era consustancial al Dolmen, se lavaba las manos solicitando el original para verlo, no admitiendo copia ni fotografía, ni moviendo hilo alguno para acceder al dibujo, localizado en el domicilio particular de un ingeniero del Ayuntamiento.

Fue la jubilación de otro técnico del consistorio, Alfonso Güemes, la que nos insufló oxígeno, pues tan pronto como se vio inmune a acosos y represalias nos hizo un informe muy clarificador al respecto:

15-07-2010.

Alfonso Güemes, el autor del proyecto técnico de urbanización y construcción de la Plaza de Salvador Dalí y del conjunto monumental El Dolmen de Dalí que la configura, ha emitido un informe para la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, en el que asegura y demuestra que el enlosado formaba parte del conjunto monumental y que todo el diseño se hizo siguiendo las directrices y con aprobación de Salvador Dalí.

De este modo se disipan todas las dudas que se han vertido interesadamente por el Ayuntamiento de Madrid, sobre si el diseño y las ideas eran o no de Dalí, y sobre si el enlosado formaba o no parte del conjunto monumental.

Alfonso Güemes es la persona que dirigió el equipo de técnicos municipales encargados de concretar en un proyecto urbanístico la voluntad de Salvador Dalí. Estuvo muchas veces en Figueras tomando nota de las indicaciones del genio, observando qué bocetos aprobaba o rechazaba el artista según coincidían o no con su criterio y objetivo. Acompañó a Eduardo Capa con prototipos del Newton, llevó maquetas del dolmen en papel maché, y por fin dirigió la obra junto a Ignacio Eyries, arquitecto de Dragados y Construcciones. Es decir, es la persona que más sabe de la Plaza de Dalí.

Tras unos años sujeto a la disciplina y servidumbres del Ayuntamiento de Madrid, ha decidido contar la verdad, ahora que ya está jubilado, reivindicando la obra de Salvador Dalí y su propio trabajo técnico.

Ya liberado de las circunstancias que le obligaban a acatar órdenes infundadas, Alfonso Güemes no sólo relata cómo se gestó y diseñó la Plaza de Dalí, sino que revela el complot contra la creación del artista que se fraguó en el Ayuntamiento de Alvarez del Manzano, así como denuncia la endeblez urbanística de la reforma realizada en 2002-2005.

José Antonio Aguilera

Plataforma Ciudadana en Defensa de El Dolmen de Dalí

# LA PLAZA Y EL DOLMEN DE DALÍ

## INFORME

### 1- ANTECEDENTES

### 2- EL PROYECTO

#### 2.1- IDEAS GENERALES

#### 2.2- DESCRIPCIÓN

##### 2.2.1- EL DOLMEN

##### 2.2.2- LA FIGURA

##### 2.2.3- EL SUELO

### 3- COMENTARIOS A LA REFORMA MUNICIPAL DEL AÑO 2002

Por D. ALFONSO GÜEMES COBOS, Doctor Arquitecto

14 de JULIO, 2010

1 / 11

## INFORME PARA LA DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO HISTÓRICO DE LA COMUNIDAD DE MADRID.

### 1- ANTECEDENTES

ALFONSO GÜEMES COBOS, con DNI 39.462-V, y domicilio a efectos de notificación en la C/ ARTURO SORIA, 54,

#### EXPONE

Que es Arquitecto titulado por la Universidad de Madrid en Marzo de 1964, y Doctor Arquitecto e Noviembre de 1967.

Que ha trabajado en el Ayuntamiento de Madrid desde el año 1966 hasta su jubilación, ocurrida en Marzo de 2005, habiendo realizado numerosos trabajos a lo largo de esos años, de índole de Conservación Histórico Artística, como los Planes Especiales del Barrio Histórico de Madrid y el Plan Especial de Conservación Villa de Madrid, del año 1980, entre otros.

He formado parte de la Comisión para la Protección del Patrimonio Histórico y Artístico y Natural (CIPHAN) desde su constitución en 1981 hasta mi jubilación, en el año 2005.

Uno de los trabajos realizados para el Ayuntamiento de Madrid fue el proyecto de Urbanización y Peatonalización de la Avda. De Felipe II, en octubre de 1985.

Dicho Proyecto, encargado por el entonces Concejal de Urbanismo Jesús Espelosín y su adjunto, Jesús Jiménez Cañas, fue el germen de la futura Plaza de Dalí, concretada más tarde en el acuerdo alcanzado al respecto por el entonces alcalde de Madrid, D. Enrique Tierno galván, y el artista D. Salvador Dalí y Domenech.

En junio de 1985 yo me encontraba trabajando en el Proyecto de Peatonalización de la Av. De Felipe II, que por entonces era un verdadero llo de autobuses, coches y semáforos. Proyecto que pretendía la creación de una gran plaza, de amplias dimensiones, para su utilización como zona peatonal, para uso y disfrute de los madrileños.

2 / 11



*La Plaza y El Dolmen de Dalí*

Mis jefes, en julio de 1985, me pidieron los planos que estaba redactando y me dijeron que pronto me podrían dar noticias de gran alcance.

En realidad, mis planos volaron a Figueras, donde se encontraba salvador Dalí en Torre Galatea, palacete que le había cedido la Generalitat de Catalunya. Tuve conocimiento después de que el artista había elegido este lugar para ubicar en él la futura Plaza que llevaría su nombre. A raíz de ahí el proyecto de urbanización cambió completamente, abandonándose los planteamientos iniciales para ponerse a las órdenes del artista.

Me contaron asimismo que salvador Dalí estaba, en efecto, afectado de un grave deterioro físico que le impedía plasmar en papel la totalidad de su pensamiento, pero tanto su lucidez intelectual como su imaginación artística y su voluntad creativa se mantenían firmes.

El, en su lucidez, deseaba un conjunto monumental para esa Plaza en la que pensaba hacía tiempo, y que quería regalar al pueblo de Madrid, como agradecimiento a la campaña orquestada por su entonces Alcalde, Enrique Tierno Galván, la "VIVA LA GALA", en honor a la recientemente fallecida Musa del Pintor.

Se estaba gestando la nueva Plaza de Dalí.

El artista llevaba en la cabeza la idea de un DOLMEN -más adelante explicaremos su significado- de manera que, en la primera visita que realizamos todos a Figueras, dibujamos, casi en presencia de Dalí, varios bocetos de dólmenes, que le fueron presentados, recayendo su elección sobre el que había croquizado Jesús Jiménez Cañas, el que fue allí mismo firmado y rubricado por el artista catalán.

A la vuelta de Figueras, un equipo de arquitectos de la entonces Gerencia de Urbanismo, compuesto, entre otros, por Joaquín Sánchez Morales, Emilio Esteras y yo mismo, nos pusimos manos a la obra para concretar en un proyecto técnico la ya iniciada peatonalización de la Av. De Felipe II, pero informada desde su raíz con las ideas artísticas aportadas por Salvador Dalí.

A partir de ese momento y hasta la inauguración de la Plaza, el 17 de julio de 1986, tuvimos el honor de realizar varias visitas a la Residencia del Pintor, para concretar con él aspectos de diseño y de su realización práctica, para informarle de los avances y otras consultas en relación con el nuevo proyecto.

La comunicación con el pintor, que en un principio nos pareció que iba a ser muy difícil -él no podía hablar, emitía solamente sonidos guturales- se simplificó sobremanera al asistir a todas las reuniones el pintor Antonio Pixot, amigo del artista, que nos traducía e informaba sobre lo que Dalí pensaba, quería y deseaba.

Tenemos que agradecerle a él, a su apoderado Robert Descharnes y al crítico de arte Santiago

*La Plaza y El Dolmen de Dalí*

Amón (ya fallecido), y sobre todo al ya citado Antonio Pixot, el diálogo que a través de ellos llegó a ser ágil y fluido, y que sin su colaboración no hubiera podido tener lugar.

## LA PLAZA DE DALÍ

### 2- EL PROYECTO

#### 2.1 IDEAS GENERALES

A pesar del tiempo transcurrido desde la construcción e inauguración de la Plaza (1986) creo que no han sido suficientemente explicadas las ideas fundamentales con las que Salvador Dalí concibió su Plaza.

Creo asimismo que la ciudadanía no ha sido suficientemente informada del por qué de un DOLMEN, por lo que, en la opinión de muchos, la elección de un trilito megalítico de granito, situado en medio de una plaza pública, pudiera parecer solamente la excentricidad de un genio.

Sin embargo, creo que él sabía perfectamente lo que quería y cómo lo quería.

Tras su decisión de donar una plaza a la ciudad de Madrid, él quería que en dicha plaza existiera un monumento a la Ciencia y a la Técnica, como expresión de los máximos logros de la HUMANIDAD, considerada ésta dentro de su contexto histórico y evolutivo.

Era así, ya que desde el punto de vista de la Técnica, él quería monumentalizar lo más significativo de la construcción y el arte, como máximo desarrollo del espíritu humano.

Por ello eligió la primera expresión constructiva humana, cronológicamente hablando: un DOLMEN.

Desde el punto de vista de la ciencia, eligió la figura de Isaac Newton, como homenaje al científico inglés del siglo XVII, el que mediante sus leyes de Gravitación Universal empezó a mostrarnos nuestro lugar en el Universo.

De hecho, existe una figura de Newton de 1,20 metros en el Museo Dalí, contiguo a Torre Galatea, que en una de las visitas efectuadas a Figueras -venía con nosotros el maestro Capa, escultor- nos fue abierto urgentemente, creo recordar que a las nueve de la noche, poco antes de volver a Madrid, para que todos pudiéramos contemplarla -en especial el Sr. Capa- y supiéramos lo que él quería.

Así se dispone el monumento dual, eje y foco principal de atracción de toda la nueva plaza: el Dolmen y el Newton de Dalí.

Con ello, el artista cumple su objetivo de monumentalizar, de forma perdurable, lo mejor que ha

creado el ser humano a través de su historia.

La situación elegida por Dalí fue exactamente definida, disponiendo que el Centro de Gravedad del Dolmen recayera en la intersección de la entonces Av. De Felipe II con la C/ de Antonia Mercé.

En sus ensoñaciones, sabía del perfecto trazado en forma de tridente, que concreta la Av. De Felipe II con la C/ Antonia Mercé, y también que su pilar vertical se orienta hacia la salida del sol. Y para ese espacio y no otro, y en su exacta ubicación actual, el genio quiso que allí estuviera el conjunto formado por el Dolmen, una figura humana en actitud de caminar y un pavimento de ejes longitudinales y círculos que acentuaban el carácter surrealista del conjunto.

Otra de las piezas fundamentales del proyecto es el solado, diseñado e interpretado por el equipo técnico según las ideas de Dalí, cuya traducción en la concreción de la plaza describo a continuación.

En primer lugar, el artista quería lo que los urbanistas llaman una "plaza dura". Una plaza en la que la piedra fuera protagonista indudable de toda la actuación. Piedra empleada en el monumento, piedra en el pavimento, que con sus alternancias de diferentes tonos, predominen sobre los motivos florales y vegetales, los que nunca fueron contemplados en la plaza que él quería.

La piedra es utilizada profusamente en la plaza. Granito en el Dolmen, granito en el suelo, alternado con tiras de piedra negra, baldosas de terrazo granítico, que completan los juegos de tiras y círculos de piedra del suelo y un gran prisma de granito negro, originario de Sudáfrica, que alzaba la estatua y sobre el que, y en cada una de sus cuatro caras verticales, se imprimían las cuatro letras que componen el nombre de GALA.

Este tratamiento contribuía a otorgar al nuevo espacio urbano el carácter surrealista y onírico que el artista deseaba.

Los Rayos de piedra negra que partían del Dolmen, de su Centro de Gravedad, lo hacían a modo de una explosión cósmica, que se extendían hacia el final de la plaza.

Círculos que, partiendo también de dicho centro de gravedad, eran como las ondas que se esparcen sobre una superficie líquida, superficie solidificada en círculos en un determinado momento de su fluir; ondas que se van difuminando hacia el fondo de la Plaza y que se convierten en grupos armónicos de líneas rectas que parecen llegar hasta el infinito...

Este era, en grandes líneas, el significado poético -no podía ser de otra manera- del concepto artístico que tenía Salvador Dalí para su Plaza. El equipo técnico se volcó personal y profesionalmente para plasmarlo y realizarlo, acertando en la interpretación de la voluntad del genio, de tal manera que Dalí dio su conformidad al proyecto, a los planos y a la ejecución.



*La Plaza y El Dolmen de Dalí*

Debajo del Dolmen, en una pequeña losa redonda de piedra, que era el centro físico de gravedad de todo el conjunto y origen del diseño del enlosado, está grabada la firma del artista catalán, como muestra pública de su trabajo e identificación con la obra.

Se observará que utilizamos el verbo en pretérito porque, lamentablemente, salvo la piedra redonda en el baricentro del dolmen, el solado que acabamos de describir ha sido destruido para ser sustituido por otro diseño, continuo y anodino, que bien podía estar ahí o en cualquier otra plaza madrileña o de cualquier provincia española.

Contemplando el plano del solado original, se pone de manifiesto la naturaleza unitaria del diseño del suelo y su verdadera dimensión.

La interpretación en relación con el conjunto monumental corroboran la coherencia enlosado-dolmen-estatua, como una trilogía formada por los elementos que la integran en una unidad. Separar del todo una parte, mutila atrozmente el conjunto, mermando su cabal concepción estética, su proyección espacial y el equilibrio de las manchas de sombra entre el nacimiento y el ocaso del Sol.

Destruído el suelo del proyecto original, separado del Dolmen y del hombre caminando, han sido destruidas las bases interpretativas fundamentales de la obra escultórica más importante de Salvador Dalí.



*La Plaza y El Dolmen de Dalí*

**2.2 DESCRIPCIÓN**

**EL DOLMEN DE DALÍ está compuesto por:**

**2.2.1** Un dolmen formado por tres pilares, que muestran las marcas de los caneros, trabajados pero sin pulir, situados en posición horizontal respecto al suelo. Rematados por una pieza oblonga. Los pilares tienen doce metros de alto y el conjunto alcanza los 13,13 metros.

**2.2.2** Una figura humana de 4 metros de altura fundida en bronce, situada sobre un cubo de granito negro importado de Sudáfrica, en cuyas caras verticales puede leerse el nombre de GALA, una letra en cada una de las cuatro caras visibles del dado. En el frente de la base del bronce aparecen las firmas de Dalí y del fundidor Sr. Capa. Situada frente al Dolmen, esta figura humana (inspirada en una figura homenaje a Newton, obra del artista, que existe en el Museo Dalí de Figueras) está en actitud de caminar. La mano izquierda señala un péndulo que asume su derecha. El aspecto de la estatua asume un caminar relajado y a su vez lleno de confianza y vigor. El peso del cuerpo recae sobre el pie derecho que, por cierto, aparece partido en tres piezas, dedos, empeine y talón, y junto a él aparece, suelto, un dedo gordo de otro pie.

**2.2.3 EL SUELO**

Del baricentro partían 12 rayos oblicuos y un eje longitudinal en dirección Este-Oeste. No penetraban en el interior del Dolmen y todos estaban formados por piedras negras. El eje longitudinal principal tenía doble grosor que los restantes.

También partiendo del baricentro se expandían círculos como olas por la Av. Felipe II y la C/ Antonia Mercé. Los círculos rodeaban al Dolmen y al humano caminando, se volvían excéntricos, ovoides, y se iban transformando en líneas rectas según se adentran en la Av. Felipe II, a partir de la C/ Fernán González.

Los rayos y los círculos estaban perfilados por líneas longitudinales de doble ancho que recorrían la Av. Felipe II y la C/ Antonia Mercé. Todo ello en piedra, incluyendo las baterías longitudinales de bolas de granito que discurrían por la C/ Antonia Mercé y el cruce de Felipe II con Fernán



*La Plaza y El Dolmen de Dalí*

González, acentuando la idea primordial del predominio de la piedra sobre cualquier otro material.  
Fuera de este trazado se situaban las aceras con el arbolado de acacias.



*La Plaza y El Dolmen de Dalí*

### 3- COMENTARIOS A LA REFORMA MINICIPAL DEL AÑO 2002

No quisiera terminar este informe sin hacer alguna referencia -aunque en realidad ya se ha hecho anteriormente- al proyecto Municipal de Reforma de la Plaza de Dalí y Av. Felipe II del año 2002, bajo el mandato del Alcalde José M<sup>a</sup> Alvarez del Manzano.

Hago referencia al profundo, largo y exhaustivo informe redactado en septiembre de 2003 "El Dolmen de Dalí, Iniciativa Ciudadana para Evitar su Destrucción".

Dicho informe, elaborado tras haberse redactado el Proyecto para la Remodelación integral de la Plaza de Dalí y Av. Felipe II, aprobado por el pleno del Ayuntamiento de Madrid en fecha 26 de septiembre de 2002, asombra por el análisis de la casuística municipal del Proyecto, diseccionando con un afilado estilete intelectual las verdaderas intenciones municipales, que venían arropadas por deseos aparentemente tan nobles como "integrar el nuevo Palacio de los Deportes en un espacio de calidad, y abordar la mejora medioambiental de la zona", cuando su verdadera intención era la destrucción de la Plaza de Dalí, la que en realidad no les había gustado nunca.

No hace falta extenderme más sobre este informe, de sobra conocido por muchas personas interesadas en la Plaza de Dalí, recomendando su lectura a aquellos que aun no lo conocen.

Sin embargo, yo quisiera añadir algunas consideraciones de mi propia experiencia, como persona que ha vivido en primera línea todas las vicisitudes del primer Proyecto, realizado con la asistencia del propio Dalí, y las obras correspondientes al mismo, cuya dirección tuve el honor de detentar, y asistir a la gloriosa inauguración de la Plaza de Dalí, el 17 de julio de 1986.

También tuve conocimiento de la gestación y construcción de la segunda plaza, con todas sus vicisitudes de cambios y rectificaciones -obligadas, naturalmente- seguida de una inauguración a oscuras y temerosa, ellos sabrán de qué y por qué.

He pensado sobre esto a lo largo de los años transcurridos, y he llegado a una conclusión muy clara.

Si una corporación municipal decide realizar un proyecto en un determinado espacio urbano, proyectado y refrendado por una figura de talla internacional como Salvador Dalí, dicha obra debe tener el carácter de inamovible y perdurable en el tiempo, como expresión única de un artista único, y los sucesivos Ayuntamientos, independientemente de su color político, deben ofrecer todas las garantías de catalogación e inclusión en las leyes vigentes de Protección del Patrimonio, que garanticen su pervivencia en el tiempo.





*La Plaza y El Dolmen de Dalí*

Es inaceptable que venga después otra Corporación Municipal, diciendo que no le gusta, y destruyéndola en consecuencia, construyendo otra plaza de acuerdo con sus gustos artísticos, muy respetables, pero que no eran los de Salvador Dalí.

Yo mismo me encontraba en la Gerencia en aquella época, años 2002, 2003, cuando todas las espadas municipales se alzaban contra la Plaza, y recuerdo comentarios muy negativos con respecto a ella, tales como plaza "moscovita", "inhóspita", "troglodítica", que presagiaban ya su próximo destino.

Existía un acuerdo, que emanaba de los altos cargos municipales, para "reformularla", si es que dicha reforma puede llamarse así, ya que estaba previsto retirar el DOLMEN (¡el centro mismo de la Idea de Dalí!!) y trasladarlo a un parque -o más bien a un vertedero, pues los pies del trilito, con toda seguridad, se habrían partido al intentar moverlos-.

La llegada del actual alcalde salvó el núcleo del conjunto monumental, ya que obligó a rehacer el proyecto en el sentido de conservar el grupo escultórico en su situación original.

La estatua del Newton sí se salvaba en el proyecto inicial de reforma, aunque se trasladaba de sitio y se eliminaba el pedestal de granito negro -ADIOS A LA GALA!!- aduciendo motivos tales como evitar "actos vandálicos"!?

¡Menos mal que a los autores del proyecto de reforma, aquella figura humana en actitud caminante, con su pecho vaciado, su pie derecho roto y su pene sin testículos, les sonaba a algo de lo que podía ser autor el artista de Figueras!

Y ya terminé este informe, en el que vierto mis personales vivencias en relación con la Plaza de Salvador Dalí, y quedando a la espera de ver el desenlace de la pugna ciudadana en contra del Ayuntamiento de Madrid, en defensa de la primera y única PLAZA DE DALÍ.

Madrid, 14 de Julio de 2010



Fdo.: Alfonso Güemes Cobos

Alfonso Güemes Cobos es Arquitecto titulado por la Universidad de Madrid en Marzo de 1964, y Doctor Arquitecto e Noviembre de 1967.

Ha trabajado en el Ayuntamiento de Madrid desde el año 1966 hasta su jubilación, ocurrida en Marzo de 2005, habiendo realizado numerosos trabajos a lo largo de esos años, de índole de Conservación Histórico Artística, como los Planes Especiales del Barrio Histórico de Madrid y el Plan Especial de Conservación Villa de Madrid, del año 1980, entre otros.

Ha formado parte de la Comisión para la Protección del Patrimonio Histórico y Artístico y Natural (CIPHAN) desde su constitución en 1981 hasta su jubilación, en el año 2005.

*Mañana, 15 de julio de 2010, a las 12 horas, la Asociación Cultural Dolmen de Dalí, miembro de "Madrid, Ciudadanía y Patrimonio", en nombre de la Plataforma Ciudadana en Defensa de El Dolmen de Dalí, presentará este informe en la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, C/ Arenal, 18.*

*Esto debe servir como prueba irrefutable para que se incluya el enlosado en el conjunto monumental protegido y se proceda a su recuperación íntegra.*

Madrid, 14 de julio de 2010

**CONTENCIOSOS DERIVADOS DEL INFORME GÜEMES.**

En 15 de julio de 2010, la Plataforma Ciudadana remite a la Comunidad de Madrid un Informe emitido por el Arquitecto Don Alfonso Güemes Cobos, en fecha 14 de julio de 2010, coautor del proyecto técnico de urbanización de la plaza en 1985, mediante el cual pone clarísimamente de manifiesto que el pavimento original de la Plaza de Dalí se ejecutó en todo momento siguiendo las indicaciones de Don Salvador Dalí, y que formaba una unidad indisoluble junto con la estatua y el Dolmen.

Junto a la remisión del informe, se interpone Recurso Extraordinario de Revisión ante la Dirección General del Patrimonio Histórico de la CAM, al haber aparecido documentos nuevos, de imposible aportación al expediente primitivo. (el informe Güemes). En el mismo se solicita la inclusión del pavimento original como parte de la obra. Dicho recurso fue desestimado por silencio administrativo:

*2010. 15 de julio*

*Eulalio Avila Cano  
Juan A. Aguilera Díaz  
C/ Talia, 25  
28022 MADRID*

*Sr. Director General de Patrimonio Histórico  
Comunidad de Madrid.*

*Estimado Sr. Director General:*

*Adjunto al presente escrito acompañamos Informe de Don Alfonso Güemes Cobos, Arquitecto que estuvo al servicio del Ayuntamiento de Madrid, coautor del proyecto de urbanización de la Plaza de Salvador Dalí elaborado bajo las instrucciones y supervisión del artista catalán en 1985, y que el Sr. Güemes ha puesto amablemente a disposición de los que suscriben, integrantes del movimiento ciudadano en defensa del Dolmen de Dalí.*

*En el citado informe se pone de manifiesto que el pavimento original de la Plaza de Dalí se ejecutó en todo momento siguiendo las indicaciones de Don Salvador Dalí, y que formaba una unidad indisoluble junto con la estatua y el Dolmen que componen el conjunto monumental denominado “El Dolmen de Dalí”, incluido en el Inventario de Bienes Culturales de la Comunidad de Madrid.*

*Está perfectamente acreditado que el Sr. Güemes fue ejecutor del proyecto realizado en su día de la Plaza de Dalí, la única actuación urbanística del genio universal en todo el mundo, que lo visitó en numerosas ocasiones durante la planificación y ejecución de las obras, que dirigió las mismas y estuvo al corriente de todos los acontecimientos y avatares producidos, por lo que su testimonio resulta de todo punto relevante y decisivo.*

*Afirma en su informe, entre otras cosas que, a raíz de la primera visita a la residencia de Dalí en Figueras, “el proyecto de urbanización cambió completamente, abandonándose los planteamientos iniciales para ponerse a las órdenes del artista” y que a tal efecto, “el equipo de arquitectos se puso manos a la obra para concretar en un proyecto técnico la ya iniciada peatonalización de la Av. De Felipe II, pero informada desde su raíz con las ideas artísticas aportadas por Salvador Dalí”.*

*Tras afirmar que Dalí “sabía del perfecto trazado en forma de tridente, que concreta la Av. De Felipe II con la C/ Antonia Mercé, y también que su pilar vertical se orienta hacia la salida del sol”, afirma que “para ese espacio y no otro, y en su exacta ubicación actual, el genio quiso que allí estuviera el conjunto formado por el Dolmen, una figura humana en actitud de caminar y un pavimento de ejes longitudinales y círculos que acentuaban el carácter surrealista del conjunto.”*

*Igualmente recoge en su informe que “otra de las piezas fundamentales del proyecto es el solado, diseñado e interpretado por el equipo técnico según las ideas de Dalí”, describiendo a continuación el pavimento que el artista había imaginado y que el equipo técnico plasmó, de la siguiente forma: “Los Rayos de piedra negra que partían del Dolmen, de su Centro de Gravedad, lo hacían a modo de una explosión cósmica, que se extendían hacia el final de la plaza. Círculos que, partiendo también de dicho centro de gravedad, eran como las ondas que se esparcen sobre una superficie líquida, superficie solidificada en círculos en un determinado momento de su fluir; ondas que se van difuminando hacia el fondo de la Plaza y que se convierten en grupos armónicos de líneas rectas que parecen llegar hasta el infinito...”*

*Este era, en grandes líneas, el significado poético -no podía ser de otra manera- del concepto artístico que tenía Salvador Dalí para su Plaza. El equipo técnico se volcó personal y profesionalmente para plasmarlo y realizarlo, acertando en la interpretación de la voluntad del genio, de tal manera que Dalí dio su conformidad al proyecto, a los planos y a la ejecución”.*

*Tras lamentar la destrucción del pavimento concluye que “contemplando el plano del solado original, se pone de manifiesto la naturaleza unitaria del diseño del suelo y su verdadera dimensión.*

*La interpretación en relación con el conjunto monumental corroboran la coherencia enlosado-dolmen-estatua, como una trilogía formada por los elementos que la integran en una unidad. Separar del todo una parte, mutila atrozmente el conjunto, mermando su cabal concepción estética, su proyección espacial y el equilibrio de las manchas de sombra entre el nacimiento y el ocaso del Sol.*

*Destruído el suelo del proyecto original, separado del Dolmen y del hombre caminando, han sido destruidas las bases interpretativas fundamentales de la obra escultórica más importante de Salvador Dalí. “*

*Consideramos que las declaraciones contenidas en el informe constituyen un documento de suma importancia y un paso decisivo para la adecuada comprensión de la obra daliniana, de su verdadera magnitud y de su enorme relevancia que la hace digna de la mayor protección. Por ello creemos que su autor merece nuestra consideración y la gratitud de todos por estas afirmaciones que entendemos deben ser valoradas igualmente en su justa dimensión por la Administración Autonómica.*

*Estas declaraciones abundan en las contenidas en el Estudio técnico sobre la Plaza de Salvador Dalí publicado en la edición de octubre de 1985 de la Revista BIA, de Arquitectura y Urbanismo, editada por el Ilustre Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, con ISSN 1131-6470, una copia del cual obra en poder de esa Dirección General, aportada por los que suscriben.*

*En el estudio técnico se puede encontrar un exhaustivo análisis de la obra en palabras de quienes fueron sus responsables políticos (Alcalde y Primer Teniente de Alcalde) como técnicos en el seno del Ayuntamiento de Madrid; a saber: Don Jesús Espelosín, entonces concejal responsable del Área de Infraestructuras de Urbanismo. Don Alfonso Güemes, entonces, como decimos, Arquitecto municipal responsable del Proyecto de Urbanización de la Plaza y zona peatonal. Don Jesús Jiménez Cañas, entonces arquitecto Asesor de la Gerencia de Urbanismo.*

*Igualmente vienen a corroborar lo que para nosotros es una realidad innegable: que el pavimento original de la Plaza de Salvador Dalí, de diseño especial y disposición radial, es elemento integrante e indisoluble de la obra, lo que concuerda de todo punto con lo recogido en la Estipulación Primera del Acuerdo de 12 de noviembre de 1985, suscrito entre D. Enrique Tierno Galván, en su calidad de alcalde de Madrid y D. Antonio Redondo Pérez-Garzón, Presidente de la Sociedad Ararte, promotora de esta gran obra, que también obra esas dependencias, aportado igualmente por los que suscriben.*



*Nadie ha cuestionado la fidelidad de las copias aportadas, pero en todo caso, en los archivos del Ayuntamiento de Madrid y la Biblioteca del Ilustre Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, sito en la Calle Maestro Victoria nº 3, Planta 2ª, 28013 Madrid, se guardan los originales correspondientes*

*Por ello, procede remitir el informe redactado por Don Alfonso Güemes Cobos a esa Dirección General y, a la vista de lo contenido en el mismo, interponer el recurso extraordinario de revisión previsto en el artículo 118.1.2 de la Ley 30/1992 reguladora del Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común, contra la Resolución de 24 de octubre de 2003 de la Dirección General de Patrimonio Histórico, por la que se incluye en el Inventario de Bienes Culturales de la Comunidad de Madrid al Conjunto Escultórico denominado “El Dolmen de Dalí”, así como contra la Orden de 13 de abril de 2004 de la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad Autónoma de Madrid que estima solo parcialmente los Recursos de Reposición correspondientes, con la finalidad de que se revise la Resolución citada y se incluya como parte integrante del Monumento el pavimento original de diseño especial y disposición, ordenando la reposición del mismo, sin perjuicio de delimitar el entorno de protección, que ha de ser, tal como se desprende claramente de todos los documentos obrantes en esas dependencias, y sin perjuicio de otras consideraciones, al menos la forma especial de la línea de viviendas que circundan la plaza de Salvador Dalí y la Avenida de Felipe II.*

*Ello sin perjuicio de considerar que, a la vista de todos los antecedentes, y de los principios inspiradores de la Ley del Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, el principio de igualdad de trato, y el respeto al derecho de los ciudadanos a disfrutar del patrimonio legado, en este caso, por un artista de la talla y del prestigio a nivel planetario de Don Salvador Dalí, y a transmitirlo debidamente conservado a las generaciones venideras, lo correcto desde el punto de vista jurídico sería la incoación de expediente de Bien de Interés Cultural que incluya toda la Plaza de Salvador Dalí, de lo cual se congratularían todos los madrileños y todos los ciudadanos, constituyendo además el mínimo acto de gratitud que la comunidad madrileña debe a este genio universal por distinguir a Madrid con su única intervención urbanística, muestra del cariño que sentía por esta ciudad y lo que representaba.*

*Por ello, con independencia de la interposición, vamos a insistir en que la Administración que dirige opte, con un acto que la honraría, por esta opción, insistimos, más adecuada, de la Declaración de Bien de Interés Cultural, como se ha hecho con otras actuaciones, de lo cual nos congratulamos. Igualmente los abajo firmantes consideran muy conveniente aportar el informe citado para su incorporación a todos los expedientes relacionados directa o indirectamente con El Dolmen de Dalí, y en especial a los de ejecución de las Sentencias dictadas por el Tribunal Supremo en 22 y 24 de junio de 2009, por las que se declara el carácter de bien inmueble del conjunto monumental y se ordena a la Comunidad de Madrid a delimitar el entorno de protección del mismo.*

*De optar solamente por delimitar el entorno, sin acceder a la petición anterior, cuestión que no compartimos, y menos a la luz del documento que hoy aportamos, pero que, en último caso supondría un mal menor para evitar la pérdida total del significado de esta gran obra, entendemos que dicha ha de llevarse a cabo necesariamente teniendo en cuenta que la misma debió haberse determinado desde el primer momento en que se incoó el expediente de inclusión del conjunto monumental en el Inventario de Bienes Culturales; que el entorno a proteger ha de ser, como mínimo, el pavimento original que debe reponerse, o reproducirse en la misma forma que Dalí lo concibió, ya que cualquier otra solución conduciría inevitablemente a la conclusión de que no se incluyó ni se consideró inmueble al conjunto monumental en claro fraude de ley para posibilitar la mutilación de la obra.*

*Por otra parte, y con independencia de lo anteriormente expuesto, reiteramos nuestras peticiones de acceso a los expedientes de delimitación del entorno, contratación de empresas para elaborar los estudios pertinentes, etc., y obtención de copias de los mismos, formuladas mediante escrito presentado con fecha 6 de abril del corriente en el que, contestando al escrito de la Subdirectora General de Patrimonio Histórico de fecha 26 de febrero (recibido el 12 de marzo) por el que, en respuesta a su vez a nuestro escrito de 4 de febrero, deniega la expedición de dichas copias, remitiendo al momento del período de información pública que se abrirá en dicho expediente la posibilidad de obtener información del mismo por los que suscriben.*

*Tal escrito, presentado como decimos el 6 de abril, no ha sido contestado, por lo que cabría entender que, en virtud del silencio administrativo, han sido estimadas las peticiones antedichas que se concretaban en acceder a los expedientes incoados y obtener copias de los mismos, con base en lo dispuesto en el artículo 35 de la Ley de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y Procedimiento Administrativo Común de 30 de noviembre de 1992.*

*También se solicitaba en dicho escrito el pago de las costas de los procedimientos judiciales ante el Tribunal Supremo que, por cierto, ha formulado ya el oportuno requerimiento a la Comunidad de Madrid, ante el impago de las mismas. Le volvemos a reiterar que el desembolso realizado por parte de ciudadanos nada boyantes económicamente en defensa del patrimonio de todos, ha sido importante para sus economías y requiere una reparación lo más rápida posible habida cuenta además de que el desembolso no se ha hecho en defensa de intereses propios sino generales, a lo cual estaba y está obligada, ella sí, la Administración Pública que dirige.*

*Todo ello, con expresa reserva del ejercicio de las acciones administrativas y judiciales que nos asistan,*

#### SOLICITAMOS

*PRIMERO. Que se tenga por interpuesto recurso extraordinario de revisión contra la Resolución de 24 de octubre de 2003 de la*

*Dirección General de Patrimonio Histórico, por la que se incluye en el Inventario de Bienes Culturales de la Comunidad de Madrid al Conjunto Escultórico denominado “El Dolmen de Dalí”, así como contra la Orden de 13 de abril de 2004 de la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad Autónoma de Madrid que estima solo parcialmente los Recursos de Reposición correspondientes, con la finalidad de que se revise la Resolución citada y se incluya como parte integrante del Monumento el pavimento original de diseño especial y disposición radial, ordenando la reposición del mismo, sin perjuicio de delimitar el entorno de protección, que ha de ser, tal como se desprende claramente de todos los documentos obrantes en esas dependencias, y sin perjuicio de otras consideraciones, al menos la forma especial de la línea de viviendas que circundan la plaza de Salvador Dalí y la Avenida de Felipe II.*

*SEGUNDO. Que sin perjuicio de estimar la petición anterior, y para mayor protección del conjunto monumental, se proceda a la incoación de expediente de Declaración de Bien de Interés Cultural de la Plaza de Salvador Dalí, en Madrid que incluya el Dolmen, la estatua y el pedestal y el pavimento original de diseño especial especial y disposición radial en el sentido expresado por el informe de Don Alfonso Güemes de 14 de julio de 2010 y demás documentación obrante en esas dependencias.*

*TERCERO. La incorporación a todos los expedientes relacionados directa o indirectamente con el Conjunto Monumental “Dolmen de Dalí” del informe emitido con fecha 14 de julio de 2010 por el Sr. Arquitecto Don Alfonso Güemes Cobos, que se adjunta al presente escrito, y que consta de 11 páginas además de los planos y bocetos que a su vez acompañan al mismo.*

*CUARTO. Que, si no se accediese a las peticiones primera y segunda, se proceda lo antes posible a la ejecución de las Sentencias del Tribunal Supremo de 22 y 24 de junio de 2009 por las que se declara el carácter de bien inmueble del conjunto monumental y se ordena a la Comunidad de Madrid a delimitar el entorno de protección del mismo en el sentido de que, como mínimo, se declare la protección del antiguo pavimento, ordenando su adecuada reposición y/o reproducción para el caso de que no fuera posible la misma, para una mejor y más adecuada protección de la obra de Salvador Dalí. Esta petición se formula con carácter subsidiario y no supone renuncia alguna a las anteriores.*

*QUINTO. Que se proceda a facilitar el acceso de los que suscriben a los expedientes incoados para la delimitación del entorno de protección del Conjunto Monumental denominado “El Dolmen de Dalí”, al expediente incoado en su caso para la contratación de la realización de los estudios e informes necesarios para la delimitación de tal entorno, así como al relativo al pago de las costas generadas por los procedimientos resueltos mediante Sentencias del Tribunal Supremo de 22 y 24 de junio de 2009 sobre el Conjunto Monumental Dolmen de Dalí, y otros relacionados, si los hubiere, teniéndolos por interesados en los mismos, reiterando nuestra petición anterior.*

*SEXTO. Que se facilite a los que suscriben copia de los documentos contenidos en los expedientes citados, reiterando nuestra anterior solicitud.*  
*SEPTIMO. Que se proceda lo antes posible al pago de las costas a que ha sido condenada esa Administración tras haberlo ordenado así el Tribunal Supremo en las Sentencias mencionadas.*

*Atentamente,*

*Madrid a 15 de julio de 2010.*

*Eulalio Ávila Cano*

*Juan Antonio Aguilera Díaz.*

*Nota de prensa 9 de septiembre de 2010*

*CLAMOR POPULAR EN DEFENSA DEL ENLOSADO DE LA PLAZA DE DALÍ*  
*Profesionales, plataformas ciudadanas, asociaciones culturales y partidos políticos solicitan la protección y la recuperación del enlosado original de la Plaza de Dalí / El Dolmen de Dalí.*

*El mundo social, cultural y político ya no traga la manipulación histórico-artística de la derecha madrileña, ni los laberintos burocráticos en que pretenden hacer naufragar el proyecto cultural más importante y singular de Tierno Galván y Salvador Dalí.*

*Hoy se termina el plazo de presentación de alegaciones sobre la Resolución de 13 de Julio del Director General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, y las van a presentar, no sólo la de la Plataforma Ciudadana en Defensa de El Dolmen de Dalí, sino también:*

*—Juan Barranco, ex –Alcalde de Madrid, que inauguró El Dolmen de Dalí*  
*—Rosá Mª Laa, propietaria de la sociedad Ararte, promotora de la Plaza de -Salvador Dalí*

*— Asociación Cultural Dolmen de Dalí, que lidera la defensa del monumento*

*—AAVV Barrio Goya-Dalí*

*—Madrid, Ciudadanía y Patrimonio, asociación cultural que agrupa los colectivos más combativos en defensa del patrimonio histórico-artístico de la CAM.*

*—Izquierda Unida, a través de la portavoz de cultura en el Ayuntamiento, Milagros Hernández*

*—PSOE, Grupo Municipal de Madrid*

*—Círculo de Arte de Toledo*

*—Asociación Cultural Luna Negra (Toledo)*

*—Asociación de Artes Plástica de Cubas (Cubas de la Sagra, Madrid)*

*—As. Cult. A Cova da Serpe (Parla, Madrid)*

*—Galería Coleccionan Espacio de Arte (A Coruña)*

*Una vez conocido, el 14 de julio pasado, el informe suscrito por Alfonso Güemes, autor del proyecto técnico original de construcción de la Plaza / Dolmen de Dalí en 1985, en que confirma sin ningún género de dudas la autoría intelectual de Salvador Dalí y denuncia las maniobras que el ayuntamiento de Alvarez del Manzano propició para destruir esta obra de arte, la ciudadanía cultural es un auténtico grito que exige rectificación plena de Ayuntamiento y Comunidad.*



*El sarcasmo institucional de la DGPH de definir un entorno de protección de El Dolmen de Dalí ignorando el enlosado original entrará con mayúsculas en la historia de la podredumbre de la política cultural madrileña. Una auténtica “noche en negro”.*

*El lunes 23 de agosto se publicó en el Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid la Resolución de 13 de Julio del Director General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, por la que se incoa expediente de inclusión en el Inventario de Bienes Culturales de la Comunidad de Madrid, a favor del conjunto escultórico monumental El Dolmen de Dalí, en Madrid, expediente signado 12/2010 IIBC Inmuebles, al que se anexa la descripción del bien, la delimitación del entorno y el plano de delimitación.*

*Esta resolución obedece al cumplimiento de las sentencias de 17 de mayo de 2007 del Tribunal Superior de Justicia de Madrid, por el cual se declaraba “bien inmueble” a El Dolmen de Dalí y ordenaba la delimitación del entorno de protección, sentencia ratificada en casación el 22 de julio de 2009 por el Tribunal Supremo. Estos fallos responden al recurso contencioso-administrativo que la Plataforma Ciudadana en Defensa de El Dolmen de Dalí interpuso en 2003, solicitando entre otros puntos, la declaración como bien inmueble del monumento.*

*El 9 de septiembre termina el plazo de alegaciones a dicha Resolución, contra la cual muchos ciudadanos y sus representantes se han sumado. Este es un resumen de su postura.*

#### ALEGACIONES

*PRIMERA: Manifestar su profunda preocupación por la absoluta falta de sensibilidad de la Comunidad de Madrid en este asunto. Es muy lamentable que la Administración, obligada a la protección del patrimonio cultural haya tenido que hacerlo a regañadientes, a golpe de sentencia de los tribunales y que el Dolmen de Dalí haya tenido que ser defendido por un conjunto de ciudadanos que han tenido que recurrir, incluso al Tribunal Supremo y al Tribunal Europeo de Estrasburgo mientras la propia Comunidad y Ayuntamiento de Madrid tratan de reducir al mínimo su grado de protección.*

*SEGUNDA: Que mediante el presente escrito me sumo a las alegaciones efectuadas por los ciudadanos integrantes de la plataforma de defensa del dolmen de Dalí por considerar que el dolmen, la estatua con su pedestal y el pavimento original de diseño especial y disposición radial forma un todo indisoluble, y que el citado pavimento responde a la autoría intelectual de Salvador Dalí, con independencia de que la ejecución material del proyecto fuera llevada a cabo por otras personas, dada su edad y estado de salud.*

*TERCERA: Que conoce Informe emitido por el Sr. Arquitecto Don Alfonso Güemes Cobos en fecha 14 de julio de 2010, coautor del proyecto de remodelación de la Plaza de Dalí y Avenida de Felipe II de 1985, que dirigió las obras en aquel momento, informe que le ha sido facilitado por la plataforma ciudadana en defensa del Dolmen de Dalí, quien le*

*ha manifestado que una copia del mismo ha sido remitido a las dependencias de la Dirección General del Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid.*

*En dicho informe se afirma, entre otras cosas que, a raíz de la primera visita a la residencia de Dalí en Figueras, “el proyecto de urbanización cambió completamente, abandonándose los planteamientos iniciales para ponerse a las órdenes del artista” y que a tal efecto, “el equipo de arquitectos se puso manos a la obra para concretar en un proyecto técnico la ya iniciada peatonalización de la Avda. de Felipe II, pero informada desde su raíz con las ideas artísticas aportadas por Salvador Dalí”. Tras afirmar que “el genio quiso que allí estuviera el conjunto formado por el Dolmen, una figura humana en actitud de caminar y un pavimento de ejes longitudinales y círculos que acentuaban el carácter surrealista del conjunto.” recoge en su informe que “otra de las piezas fundamentales del proyecto es el solado, diseñado e interpretado por el equipo técnico según las ideas de Dalí”, describiendo a continuación el pavimento que el artista había imaginado y que el equipo técnico plasmó, de la siguiente forma: “Los Rayos de piedra negra que partían del Dolmen, de su Centro de Gravedad, lo hacían a modo de una explosión cósmica, que se extendían hacia el final de la plaza. Círculos que, partiendo también de dicho centro de gravedad, eran como las ondas que se esparcen sobre una superficie líquida, superficie solidificada en círculos en un determinado momento de su fluir; ondas que se van difuminando hacia el fondo de la Plaza y que se convierten en grupos armónicos de líneas rectas que parecen llegar hasta el infinito... Este era, en grandes líneas, el significado poético -no podía ser de otra manera- del concepto artístico que tenía Salvador Dalí para su Plaza. El equipo técnico se volcó personal y profesionalmente para plasmarlo y realizarlo, acertando en la interpretación de la voluntad del genio, de tal manera que Dalí dio su conformidad al proyecto, a los planos y a la ejecución”.*

*Tras lamentar la destrucción del pavimento concluye que “contemplando el plano del solado original, se pone de manifiesto la naturaleza unitaria del diseño del suelo y su verdadera dimensión. La interpretación en relación con el conjunto monumental corrobora la coherencia enlosado-dolmen-estatua, como una trilogía formada por los elementos que la integran en una unidad. Separar del todo una parte, mutila atrozmente el conjunto, mermando su cabal concepción estética, su proyección espacial y el equilibrio de las manchas de sombra entre el nacimiento y el ocaso del Sol [el subrayado es nuestro]. Destruído el suelo del proyecto original, separado del Dolmen y del hombre caminando, han sido destruidas las bases interpretativas fundamentales de la obra escultórica más importante de Salvador Dalí.”*

*CUARTA: Que se muestra totalmente de acuerdo con el contenido extractado del informe citado, y que el mismo viene a corroborar y confirmar las tesis ciudadanas.*

*QUINTA: Que la actual Resolución de agosto de 2010 delimita un entorno de protección, tal como establecen las sentencias del Tribunal Superior*

*de Justicia de Madrid y del Tribunal Supremo, gracias a las demandas y a la defensa realizadas por un grupo de ciudadanos. No obstante, no se recoge expresamente que dicho entorno ha de basarse en el pavimento original de la plaza, consumándose así la destrucción del conjunto diseñado por Dalí.*

*Que, en consonancia con lo expuesto anteriormente, considera que el antiguo pavimento de diseño especial y disposición radial incluido en el proyecto técnico al que Salvador Dalí dio su aprobación expresa, y que se elaboró bajo sus órdenes y supervisión directa, ha de ser rehabilitado y que así lo debe ordenar la propia Resolución de inclusión en el Inventario de Bienes de la Comunidad de Madrid, formando parte del conjunto monumental o, subsidiariamente, como entorno de protección, sin el cual la obra de Dalí pierde su profundo significado, lo que la enriquece y sin el cual no es posible la adecuada percepción y comprensión de la obra.*

*La Plataforma Ciudadana en Defensa de El Dolmen de Dalí confía en que la Dirección General del Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid rectifique su visión de una vez por todas y resuelva restaurar en su integridad el enlosado original de El Dolmen de Dalí.*

*Madrid a 8 de septiembre de 2010.*

*Plataforma Ciudadana en Defensa de El Dolmen de Dalí*

Y aquí llegó el mazazo de la Administración regional.

*2010. 10 noviembre*

*AMP*

*La Comunidad no tratará el enlosado del dolmen de Dalí como parte de la obra hasta que no haya pruebas fehacientes*

*MADRID, 10 Nov. (EUROPA PRESS) -*

*La Comunidad de Madrid no tratará el pavimento del dolmen de Dalí, situado en la Plaza de Felipe II de la capital, como parte de la obra hasta que no se demuestre “de forma fehaciente” que es obra del artista catalán Salvador Dalí, según ha afirmado el director general del Patrimonio, José Luis Martínez-Almeida.*

*Almeida ha dicho que para él “no es prueba suficiente” el informe de 14 de julio de 2010 presentado por el exarquitecto municipal Alfonso Güemes, que decía que el enlosado sí formaba parte de la estructura original. En declaraciones en la comisión de Cultura de la Asamblea de Madrid, el portavoz socialista en la materia, José Antonio Díaz, ha planteado al director de Patrimonio las quejas de los vecinos que piden que el enlosado sea protegido como parte de la obra del artista de Figueras, a lo que Martínez-Almeida ha afirmado que mientras no se le pruebe “de forma fehaciente” que el pavimento es obra de Salvador Dalí, la Comunidad seguirá actuando de acuerdo a lo que dicen las sentencias del Tribunal Superior de Justicia de Madrid (TSJM) y Tribunal Supremo(TS), que describen la obra como un bien inmueble y piden que se delimite su entorno de protección.*

*“Desconocemos una amenaza a la integridad del conjunto del dolmen”, ha afirmado el director de Patrimonio, que ha señalado que, tal y como apuntan las sentencias de los tribunales, la Comunidad procedió a la incoación del expediente para declarar la obra como bien inmueble, y que ahora está estudiando las alegaciones recibidas.*

*Por su parte, el socialista ha utilizado su turno de réplica para asegurar que el monumento es un bien “mueble”; ha acusado a la Comunidad de Madrid de actuar con “negligencia” en la remodelación de la plaza sin ser “fiel a los deseos del artista” y ha reclamado que “se recupere como lo había pensado Salvador Dalí”.*

*Asimismo, ha citado el informe de 14 de abril de Alfonso Güemes, que afirma que el enlosado era parte de la obra, y ha reclamado que se u “íntegramente, no en parte” y que “no se desmembre”.*

*No obstante, no ha recibido una respuesta afirmativa por parte del director general de Patrimonio, que ha afirmado que la sentencia del TSJM no habla “en ningún momento” del enlosado como parte de la obra. Así, ha dicho que no puede atender a los reclamos de los socialistas porque tiene que acatar una sentencia. “Lo siento no puedo porque tengo que acatar una resolución”, ha contestado al parlamentario socialista, que reclamaba una recuperación integral de la obra.*

*Asimismo, se ha preguntado por qué Güemes ha realizado el informe en julio de 2010 y no habló en el año 2002 cuando se llevó a cabo la remodelación de la plaza de Felipe II. A su juicio, es algo “inexplicable”, ya que aquel era “el momento procesal adecuado”.*

*Además se asegurar que el enlosado sí formaba parte de la obra, el informe afirma que todo el diseño se hizo siguiendo las directrices y con aprobación de Salvador Dalí, unas indicaciones con las que se pretende dar un nuevo impulso a la petición de Bien de Interés Cultural (BIC) para la plaza, incluyendo el dolmen, la estatua, el pedestal y el pavimento original.*

*La Plataforma Ciudadana en Defensa de El Dolmen de Dalí, por su parte, confiaba en que la Dirección General del Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid rectificara su visión para “restaurar en su integridad el enlosado original” del dolmen.*

*En su página web denunciaban, días antes de que finalizara el plazo de presentación de alegaciones, los “laberintos burocráticos en que pretenden hacer naufragar el proyecto cultural más importante y singular de Enrique Tierno Galván y Salvador Dalí”.*

*La Plataforma sostenía que su reivindicación ha sido defendida por nombres ilustres del mundo de la cultura y de la política, como el exalcalde de Madrid, Juan Barranco, o los grupos municipales de IU y PSOE.*

*La Asociación en Defensa del Dolmen de Dalí recurrirá ante la Justicia la decisión regional de no tratar el enlosado*

*La Asociación en Defensa del Dolmen de Dalí ha anunciado este jueves que interpondrá un recurso contencioso-administrativo contra la resolución de la Comunidad de no tratar el pavimento del dolmen, situado en la Plaza de Felipe II de la capital, como parte de la obra, hasta que no se demuestre “de forma fehaciente” que es obra del artista catalán Salvador Dalí.*

*11 de noviembre de 2010*



MADRID, 11 (EUROPA PRESS)

La Asociación en Defensa del Dolmen de Dalí ha anunciado este jueves que interpondrá un recurso contencioso-administrativo contra la resolución de la Comunidad de no tratar el pavimento del dolmen, situado en la Plaza de Felipe II de la capital, como parte de la obra, hasta que no se demuestre “de forma fehaciente” que es obra del artista catalán Salvador Dalí.

En declaraciones a Europa Press, el presidente de la asociación, Juan Antonio Aguilera, ha criticado la decisión regional y ha señalado que “no hay más ciego que el que no quiere ver” puesto que existen “numerosas pruebas y documentación” que demuestran que la obra completa es otra de Dalí.

Así, ha aludido al informe deL 14 de abril del experto Alfonso Güemes, que afirmaba que el enlosado era parte de la obra, así como a la resolución judicial del Tribunal Supremo del pasado 4 de junio a favor de las tesis de los vecinos, que defendían que el dolmen de Dalí, la escultura de Newton, su peana y el pavimento primigenio, todo obra del artista catalán, forma un conjunto escultórico único.

“La decisión de Patrimonio regional es irracional, anticultural, absolutamente sectaria y niega la realidad. Les da igual lo que se les ponga por delante, lo suyo es una posición de principios. Nosotros, como opinamos los contrario, utilizaremos todas las vías legales para hacer valer la razón y la Justicia”, ha señalado Aguilera.

Además, considera que con esta resolución negativa los vecinos y la propia Comunidad de Madrid están perdiendo “un rico patrimonio histórico-artístico” y también están “perdiendo dinero”, puesto que el reconocimiento y la protección del conjunto escultórico generaría, a su juicio, un gran atractivo turístico.

Contra la desestimación presunta del recurso se interpone Recurso contencioso-administrativo ante el Tribunal Superior de Justicia de Madrid, que es desestimado (Proc. Ordinario 88/2011) por razones formales y no de fondo.

Se interpone Recurso de Casación ante el Tribunal Supremo, que es desestimado por Sentencia de 17 de mayo de 2013 (Sala 3ª Sección 4ª Recurso 1781/2012). Se desestimó asimismo el incidente por la cuantía de las costas derivadas de la condena por la desestimación del recurso.

#### CONTENCIOSOS DERIVADOS DE LA EJECUCION SSTs DE 2009.

En ejecución de las Sentencias del Tribunal Supremo de 2009 citadas, se dicta la Resolución de 13 de julio de 2010 de la Dirección General del Patrimonio Histórico de la CAM, de Inclusión en el Inventario de Bienes Culturales del conjunto con la naturaleza de Bien Inmueble, delimitando un determinado entorno protección, y abriendo un periodo de información pública y presentación de alegaciones.

En dicho período se presentaron alegaciones de artistas, Asociaciones como Madrid Ciudadanía y Patrimonio, Círculo de Arte de Toledo, los grupos municipales socialista y de Izquierda Unida en el Ayuntamiento de

Madrid, Juan Barranco, ex Alcalde de Madrid, y un largo etcétera que, en resumen solicitan:

Que se incluya como parte del conjunto monumental el pavimento de diseño especial y disposición radial, ordenando su reposición.

Subsidiariamente para el caso de desestimación de la petición anterior, que se considere como parte del entorno de protección el antiguo pavimento, ordenando igualmente su reposición, ya que debió haberse delimitado en julio de 2003, en la primera Resolución de incoación del expediente de Inclusión en el Inventario.

Que se declare Bien de Interés Cultural el Conjunto Monumental.

Mediante Orden 2700/2010, de 19 de noviembre, del Director General de Patrimonio Histórico, por delegación del Vicepresidente, Consejero de Cultura y Deporte y Portavoz del Gobierno de la Comunidad Autónoma de Madrid (BOCAM 14.12.2010), por la que se incluye en el Inventario de Bienes Culturales de la Comunidad de Madrid el conjunto escultórico monumental “Dolmen de Dalí” en ejecución de las Sentencias del Tribunal Supremo 22 de julio de 2009 (Recurso 4153/2007) y 24 de junio de 2009 (Recurso 4221/2009) declarando la naturaleza inmueble del conjunto monumental y ordenando la delimitación del entorno de protección, PERO DESESTIMANDO LAS ALEGACIONES PRESENTADAS EN RELACIÓN CON LA INCLUSIÓN DEL ANTIGUO PAVIMENTO EN EL ENTORNO DE PROTECCIÓN.

Contra dicha Orden se interpuso Recurso Contencioso-administrativo que fue desestimado mediante Auto del Tribunal Superior de Justicia de Madrid de 28 de junio de 2011 (PO 101/11, Sección 8ª). El Recurso de Reposición contra dicho Auto, es asimismo desestimado mediante Auto de 30 de septiembre de 2011 por entender que dicha Orden 2700/2010 se dicta en ejecución de sentencia y no es una actividad administrativa nueva, no siendo susceptible de recurso.

Artículo de opinión de José Antonio Aguilera Díaz

—distribuido por las redes sociales sin contestación hasta la fecha.

Fecha 10 de noviembre de 2010 13:07

asunto El Opus contra Salvador Dalí

enviado porfnmt.es

Hace 25 años, el 12 de noviembre de 1985, Enrique Tierno Galván, Alcalde de Madrid, viajó a Figueres (Girona) para firmar con Salvador Dalí el acuerdo de construcción del conjunto monumental El Dolmen de Dalí, que configuraba la Plaza de Salvador Dalí y su entorno. Tierno se planteó si debía realizar este viaje o debía ser el pintor el que se desplazase. Los encantos de Rosa Mª Laa, dueña de la promotora artística Ararte, acabaron de convencerle “Profesor, Vd. está mucho mejor de salud que Dalí”. Los halagos no evitaron que poco más de dos meses después, el 19 de enero de 1986, falleciera El Viejo Profesor, mientras que Dalí continuó su



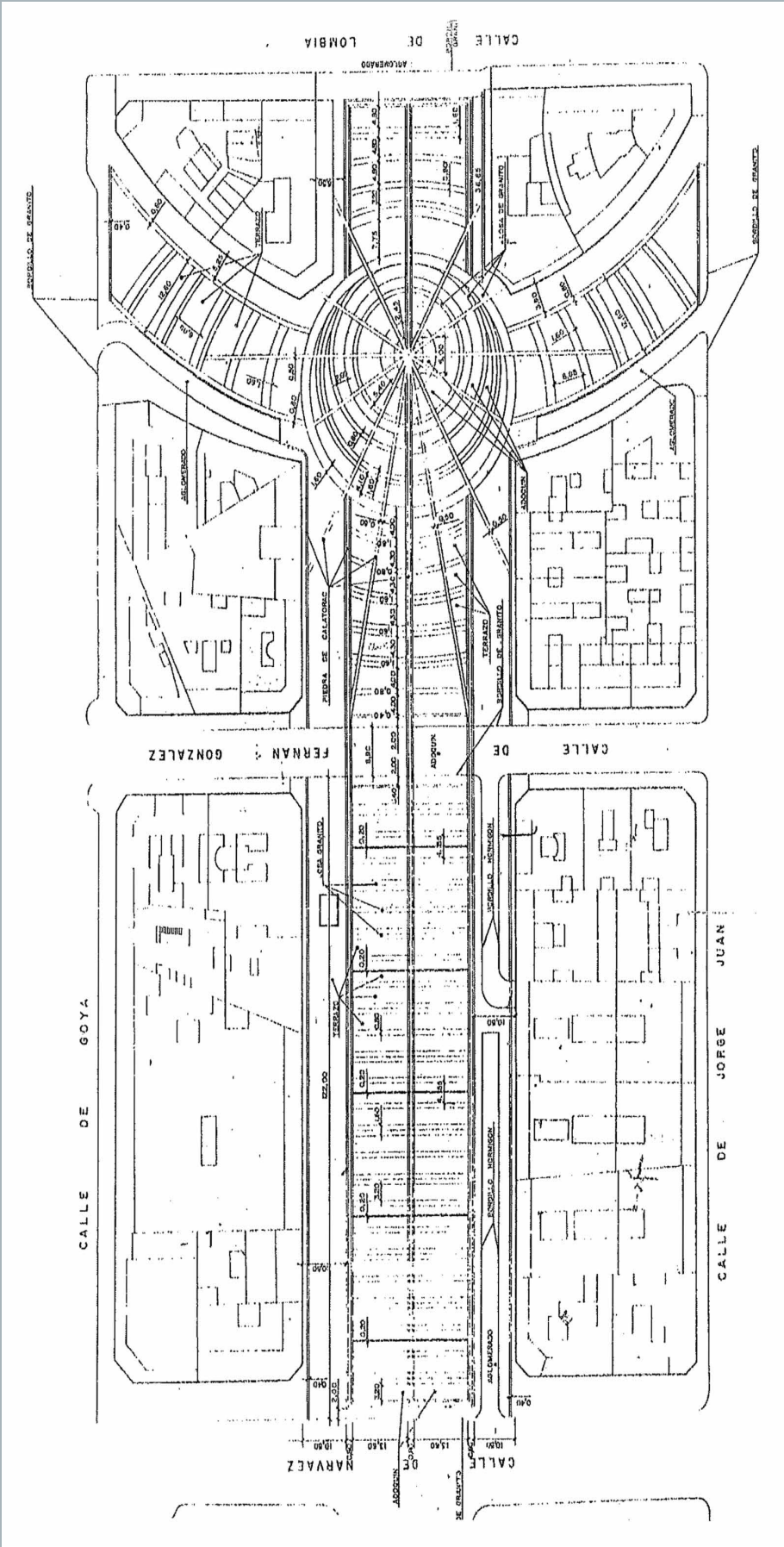


La *sombra* del Newton-Dalí prevalece sobre el enlosado, legalizado pero ilegítimo, de politicastros que no saben valorar del arte rupestre atemporal nada más que el precio de la piedra natural en mercados artificiales con los que se empobrecen a los pueblos, sin saber que el ser humano crece con las dificultades.

Los poderes fácticos solo pueden quitarnos el patrimonio tangible, pero siempre será a costa de nuestra rebeldía y nuestro perfeccionamiento para alcanzar una sociedad en la que nos liberemos de ellos.

EL PATRIMONIO  
INTANGIBLE ES INTRANSFERIBLE:  
NO NOS LO PUEDEN ROBAR.

*La plaza de Dalí, antes de que la profanaran la ambición y la incultura, era una vía iniciática:  
El pueblo de Madrid tenía un camino que conducía a las estrellas.*





encarnación hasta enero de 1989. Acompañaron a Tierno Galván su Primer Teniente Alc al de, Juan Antonio Barranco, y su Gerente de Urbanismo Jesús Espelosín. Se ponía así la guinda cultural al Madrid de “la movida”, a la capital de izquierdas.

El espacio definido por El Dolmen, mucho más amplio que la concepción administrativa de la Plaza de Dalí, era un canto a la Evolución y plasmaba en tres dimensiones “interactivas” las tesis artísticas, cosmogónicas y mágicas de Salvador Dalí. Esas llanuras inmensas con elementos arquitectónicos y humanoides gigantescos, habitadas por personas diminutas. Las perspectivas cónicas trazadas hacia el horizonte. Los seres vaciados por su propia vida y desarrollo. Ontogénesis (el paso de lo mineral a lo humano), filogénesis (la cultura desde sus inicios hasta conseguir la piedra filosofal en forma de esfera) y cosmogénesis (el big bang y la expansión energética, la Gran Madre). Todo ello expuesto como símbolo gnóstico y holístico, coherente y verdadero tanto en sus partes como en su totalidad. Un auténtico arcano.

Tanto era así que los defensores de tesis contrarias, de una diferente concepción del mundo, no podían quedar impasibles. Los creacionistas, los que no admiten que la persona sea capaz de desenvolver todo su potencial por sí misma, y necesitan un dios externo, salvador, que de sentido a sus vidas, no podían dejar en pie esta reivindicación de la responsabilidad humana. Y como es lógico, han hecho lo imposible para destruirla y, en su defecto, desvirtuarla.

El Partido Popular gobierna Madrid desde 1991, primero de forma suave, luego con José María Álvarez del Manzano, beato alineado con la hipocresía de la derecha confesional. En 1997 se aprueba el Plan General de Ordenación Urbana de Madrid y “la batalla de Dalí” empieza con una taimada toma de posiciones, aguardando el momento del ataque definitivo. En ese momento deja de existir administrativamente el conjunto monumental “El Dolmen de Dalí” y sólo queda la estatua “Homenaje a Isaac Newton”. Ya no está en la Plaza de Dalí sino que el mapa correspondiente lo ubica en el parque de la Fuente del Berro. Sólo hay que esperar.

En 2001 se quema, por las razones que sean, el Palacio de los Deportes. El PP gobierna en el Ayuntamiento de Madrid, en la Comunidad y en el Estado. Es decir, controla Urbanismo, la Dirección General de Patrimonio y la Fundación Gala-Salvador Dalí. Falta tiempo para poner en marcha un proyecto de reforma de la Avenida de Felipe II, frente al Palacio de los Deportes, es decir, para ordenar la destrucción efectiva de El Dolmen de Dalí y su plaza.

Álvarez del Manzano, siguiendo la senda marcada por la curia, encarga este proyecto de reforma-expolio al más afamado de los arquitectos que han salido de la Universidad opusiana de Navarra, Patxi Mangado. Como ha dejado claro en multitud de documentos y entrevistas, Mangado es un convencido y abanderado de la anormalidad que supone el Dolmen de Dalí. Según él, es un elemento troglodítico, es decir arcaico y de otra época no acorde a los tiempos. Como luchar contra Dalí sería demasiado incluso para él, el infundio público en el que se basa y que domina los

despachos de las autoridades culturales es que en realidad, esta obra no es del catalán.

Esa fue la estrategia, el vaciamiento hasta el límite de lo tolerable de la obra de Salvador Dalí. Según este poder fáctico, ni el enlosado, ni el pedestal, ni el dolmen, eran creación artística del maestro de Figueres. Es más, lo único que “respetaban” (que no podían aniquilar) era el Newton, pero aun así dispusieron los documentos del Plan General para que pareciese que la estatua no se encontraba en 2002 en su ubicación original (según ellos se había erigido en la Fuente del Berro) y por tanto podían trasladarla de nuevo donde no les estorbase.

El Opus Dei no es precisamente admirador de Dalí. No hay más que echar un vistazo a la biografía digital de Escrivá de Balaguer y observar que uno de los hitos culturales que se referencian de 1928, año de la fundación del Opus, es que Buñuel y Dalí estaban filmando El Perro Andaluz. Según ellos, el blanco contra el negro.

De hecho, cuando en junio de 2003 Gallardón, siendo alcalde y Presidente de la Comunidad de Madrid simultáneamente, se dio cuenta del tremendo atentado cultural que se estaba produciendo, aseguró que iba a respetar El Dolmen íntegramente. De ello dan testimonio las declaraciones propias, de sus concejales y del Consejero de las Artes a sus órdenes. Pero no cumplió su palabra.

Se encontró de frente, primero con el propio Patxi Mangado, que se negó en redondo a reformar su proyecto para respetar la obra de Dalí. Y claro, Mangado, como siempre, no viene solo. La coyuntura política (estamos hablando de los días del tamayazo) y la presión de los ideólogos clericales duros no dejaron margen de maniobra a quien, si algo hay que reconocer, es que sabe quién manda. Al final, Gallardón tragó con que provisionalmente no se eliminase el núcleo del monumento (dolmen, estatua y pedestal). Admitió borrar el enlosado y dejar abierta la vía a posteriores traslados del conjunto, al definirlo como “bien mueble”, cuando las cosas estuvieran más tranquilas.

Desde 2003, ya con la señora Aguirre al frente de la Comunidad, la batalla de Dalí se ha convertido en una guerra de trincheras. Mientras otros asuntos de Patrimonio Histórico menos sensibles ideológicamente han ido desbloqueándose, El Dolmen de Dalí se ha convertido en casus belli, en la lucha ejemplar contra el maligno. Esperamos que la derecha católica tradicionalista, con el Opus a la cabeza y sus múltiples tentáculos activos en política, opinión, urbanismo, cultura y justicia, que pretende no dejar resquicio a ningún acuerdo que no implique “su” victoria, no se salga esta vez con la suya, y la Administración Pública actúe como tal, valorando lo que debe valorar frente a estas presiones inaceptables, que es la defensa de lo que constituía y constituye el patrimonio de todos los ciudadanos, de los valores que Dalí quiso reflejar en su obra.

A pesar de los avances de la lucha ciudadana en defensa de El Dolmen de Dalí en estos años, lo que hoy se ve es lo que los agresores no han podido erosionar. Queda una muestra mutilada, subvertida, degenerada hasta niveles esperpénticos (querían desplazar hasta la losa circular que ubica el dolmen, la iluminación es un asco) del que era, sin lugar a dudas, el

*testamento artístico y vital de Salvador Dalí, el resumen de lo que había aprendido en su múltiples vidas.*

*Madrid, 10 de noviembre de 2010*

*Contacto: Juan Antonio Aguilera Díaz  
Plataforma Ciudadana en Defensa de El Dolmen de Dalí*

#### CONTENCIOSOS DERIVADOS DEL CONOCIMIENTO DEL ORIGINAL DEL PRIMER BOCETO.

*En diciembre de 2011, miembros de la plataforma tienen por primera vez acceso a un documento que desconocían por completo: el original del primer boceto sobre el Dolmen de Dalí, firmado por Don Salvador Dalí el 25 de julio de 1985, interpretado por el entonces Director Adjunto a la Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Madrid, Don Jesús Jiménez Cañas, que forma parte del Acuerdo de 12 de noviembre de 1985 entre el artista y el Ayuntamiento de Madrid. Este documento no coincide con el que obra en el expediente, que es una versión simplificada del mismo y no es el original. En dicho documento aparece claramente reflejado el antiguo pavimento original de disposición radial.*

*El 30 de diciembre de 2011 se interpone Recurso Administrativo extraordinario de Revisión contra la Resolución de 24 de julio de 2003 de la Dirección General de Patrimonio Histórico de la CAM, aportando una copia de dicho boceto ante la Comunidad de Madrid. Se solicita por la Comunidad de Madrid que se acredite que la copia es fiel reflejo de su original y se presenta un acta notarial de manifestaciones acreditativa de ese extremo por testigos directos. Dicho Recurso es nuevamente desestimado por silencio administrativo, sin más contestación ni argumentación por parte de la Comunidad de Madrid.*

*Contra la desestimación presunta de dicho Recurso Administrativo extraordinario de Revisión se interpone Recurso Contencioso-administrativo ante el TSJ de Madrid (PO 1576/2012, Sección 8ª). En el mismo se pedía al concurrir la circunstancia prevista en el artículo 118.1 b) de la LRJAP:*

*La nulidad de la Resolución de 24 de julio de 2003, y consecuentemente, de la Orden de 13 de abril de 2004 de la Consejería de Cultura y Deportes de CAM (resuelve Alzada contra la anterior) y de la de la Orden 2700/2010 de 19 de noviembre.*

*Que en su lugar se dicte nueva Resolución en la que se incluya como parte integrante del Bien Cultural denominado “El Dolmen de Dalí” el pavimento original de diseño original y disposición radial ordenando al Ayuntamiento de Madrid su inmediata reposición en toda su dimensión original: Plaza de Dalí, Calle Antonia Mercé, y el espacio comprendido en el tramo de la Avenida de Felipe II entre la fachada Oeste del Palacio de los Deportes y la calle Narváez, o, subsidiariamente, al menos en el área comprendida por la Calle Antonia Mercé y Plaza de Salvador Dalí y el es-*

*pacio comprendido en el tramo de la Avenida de Felipe II entre la fachada Oeste del Palacio de los Deportes y la calle Fernán González.*

*Que subsidiariamente, y sin perjuicio de estimar la petición anterior y para mayor protección del conjunto monumental, se proceda a la incoación de expediente de Declaración de Bien de Interés Cultural de la Plaza de Salvador Dalí, en Madrid que incluya el Dolmen, la estatua y el pedestal y el pavimento original de diseño especial y disposición radial.*

*Y, por último, y para el caso de que no se admitiera ninguna de las peticiones anteriores, que se incluya expresamente en el señalamiento de la delimitación del entorno de protección en el área indicada en el párrafo segundo (50 m. de diámetro) la mención de que comprende el pavimento original de diseño especial y disposición radial ordenando al Ayuntamiento de Madrid la reposición del citado pavimento original.*

*Demanda desestimada por razones puramente formales y no de fondo, mediante sentencia firme del Tribunal Superior de Justicia de Madrid de 4 de julio de 2014 (nº455/2014),*

*Por otro lado, por parte de Doña Milagros Hernández Calvo y Don Ángel Lara Martín de Bernardo, en su calidad de concejales del Grupo Municipal de Izquierda Unida del Ayuntamiento de Madrid se interpuso recurso extraordinario de revisión al conocerse la copia del boceto original con el fin de defender el pavimento original, contra el acuerdo plenario de aprobación del proyecto de Francisco Mangado de 26 de septiembre de 2002. El recurso administrativo es inadmitido por el Pleno del Ayuntamiento de Madrid por razones formales y sin entrar en el fondo del asunto mediante acuerdo adoptado en sesión celebrada el día 25 de febrero de 2011.*

*Interpuesto Recurso Contencioso-Administrativo contra el Acuerdo del Pleno de 25 de febrero de 2011 citado es desestimado mediante Sentencia del Juzgado de lo Contencioso-Administrativo nº 15 de Madrid de 7 de junio de 2013 igualmente por razones formales sin entrar en el fondo del asunto.*

*Contra dicha Sentencia, se interpone Recurso de Apelación, que es igualmente desestimado por las mismas razones formales mediante Sentencia del Tribunal Superior de Justicia de Madrid de 11 de marzo de 2015.*

Todas estas actuaciones han supuesto y están suponiendo un coste económico difícil de soportar por unos ciudadanos movidos exclusivamente por la defensa del patrimonio no solo de los madrileños, sino de todos, aunque los abogados están realizando voluntariamente y sin retribución monetaria alguna su trabajo *pro bono* (por el bien del interés público). Se han tenido que abonar sin embargo los honorarios de Procurador y las costas judiciales que se han producido.

Es demasiado fácil atacar al arte desde las instituciones, y demasiado costoso defenderlo desde la calle. Pero vale la pena, aunque no se ganen todas las batallas. La guerra sigue, y los artistas saben vivir las *presencias* desde las *ausencias*.



*Pido memoria y reconocimiento a las personas integrantes de la Plataforma Ciudadana en defensa del Dolmen y a los integrantes de la Asociación Cultural Plaza de Dalí.*

*A Germán Martín Castro, Judith Lerena Ortiz,  
Juan Antonio Aguilera Díaz, Isabel Moneo García,  
Juan Carlos García Dueñas, Dulce Conde de Pedro,  
Eulalio Ávila Cano, María José Fernández Fernández,  
Patricia Ortiz, Charo Centenera, Belén Alonso,  
Alberto Olayo, Gloria López, Crescencia de Pedro,  
Gloria López Serna, Isabel Moneo García,  
Laura Cabello Higuera, José Ignacio Villafranca García,  
José Ignacio Moneo García, Ricardo de Pedro Mediavilla,  
Dolores Plaza Dávila, María Bosques Navarrete,  
Victoria Ruiz Cerezo, Mónica García Trigo,  
María Jesús Cáceres Águeda, María Gema Lázaro Salvador  
Rosa Belén Daza Santana, Ana María Fuentes Alcañiz,  
Luis Morán Mendaña, Juan Carlos Jiménez Davilla,  
Pilar Añez, Santiago Daza Santana, Emilio Monge,  
Laura González, Lázaro Lerena Ortiz,  
Soledad Centenera, Marta Bastús, Prisciliano García Conde,  
Charo Alcañiz, Pilar Herrero, Osiris Redondo,  
Stefano Magnolo y a cuantos hayan sumado y sumen ener-  
gías y aportaciones para seguir soñando con que vuelva a  
restablecerse el enlosado de Dalí en la plaza que lleva su  
nombre, y que sólo al pueblo de madrid pertenece.*

El despropósito de la plaza de Dalí, de la profanación del templo que donara al pueblo de Madrid por parte de su propio Ayuntamiento, tiene un alfa positivo inamovible y un omega negativo remediable, aunque muy costoso.

El punto de origen fue el encuentro de dos grandes personalidades españolas del final del primer milenio, el conocido como “Viejo Profesor” Enrique Tierno Galván, alcalde entonces de Madrid, y el consumado y “consumido” artista Salvador Dalí Doménech. Ambos, como ya hemos apuntado, estaban al final de su ciclo vital, con capacidad para el entendimiento con mentalidades de equiparable relevancia social pero muy diferente orientación ideológica, lo que posibilitó que firmaran el Convenio de 12 de noviembre de 1985 para la realización del conjunto monumental, erigido en 1986.

Al día siguiente de aquella firma, la prensa difundía los detalles del encuentro:

*Enrique Tierno llegó a Torre Galatea acompañado del primer teniente de alcalde, Juan Barranco, y del concejal de Urbanismo, Jesús Espelosín, en un día lluvioso y frío. Salvador Dalí les esperaba reclinado en su sillón, vestido con una túnica blanca, cabeza descubierta, y con la sonda de alimentación aplicada a la nariz.*

*Dalí elogió a Madrid –una ciudad con sentido universalista, según dijo– y a Tierno (el alcalde que ha sabido difundir esa imagen de la ciudad, manifestó). Dalí tuvo cogido de la mano a Tierno durante un buen rato, mientras charlaban del Madrid antiguo, la tertulia del café Pombo, la amistad del pintor con Ramón Gómez de la Serna o García Lorca. El alcalde entregó a Dalí un ejemplar del libro ‘Pintores por la Paz’.*

*Dalí tuvo palabras elogiosas para su invitado, al que calificó como un hombre más humanista que político. Fue Dalí quien preguntó al alcalde si conocía la obra de Raimundo Lulio, y sobre la vida y obra del pensador catalán versó buena parte de la conversación, que luego derivó al tema planteado por Tierno sobre la existencia real del diablo, para más tarde pasar a las ciencias exactas y al regalo de Dalí a Tierno, un bastón que perteneció a Victor Hugo.*

*Al final de la entrevista, y tras el acto formal de la firma del convenio, Dalí bendijo a sus visitantes. Tierno dijo al pintor que tenía el aspecto de un príncipe de la Iglesia laico. En ese momento, Dalí pidió a Tierno que se acercara; le abrazó y le dio un beso en la frente, gesto que el alcalde correspondió de igual forma.*

*A continuación, Tierno y Barranco ofrecieron una conferencia de prensa, en la que el alcalde resaltó la inteligencia del pintor, “su creatividad inagotable” y su lucidez que, dijo, “puede compararse a sus mejores momentos”. Tierno añadió que Dalí estuvo muy emocionado durante la entrevista y que está entusiasmado con la plaza que llevará su nombre. Respecto al monumento, Tierno afirmó: “Yo lo veo como un originalísimo canto a la evolución de la cultura humana, desde la prehistoria hasta la ciencia moderna, simbolizada por la ley de la gravitación de Newton.”<sup>116</sup>*

<sup>116</sup> Manzano, Andrés, “Tierno y Dalí firmaron el convenio para erigir en Madrid un monumento basado en un boceto del pintor”, El País, 13-11-1985; pág. 21.

El “Viejo Profesor” había atinado en cuanto al sentido explícito del Dolmen, sin duda, aparte de haber tenido la información de primera mano, que supo sintetizar en una sola frase. Ahora bien, todo en Dalí tenía materia implícita, y la lectura narrativa del monumento no excluye la poética ni la mágica. Una interpretación hermética del Dolmen daliniano es la de Germán Martín Castro, inspirador de la Escuela Iniciática Prometeus:

*Existía en Madrid un conjunto monumental de gran valor que, sin embargo, no constaba en ningún vademécum artístico, ni era reconocido como bien patrimonial, ni tan siquiera bien de interés cultural oficial por las autoridades.*

*El conjunto artístico Dolmen de Dalí está ubicado en la plaza dedicada a su autor. Las personas que pasaban que por dicha plaza y contemplaban por primera vez la obra de arte instalada en ella, se sorprendían por sus dimensiones megalíticas y por unos trazados en el suelo, líneas compuestas por losas diferenciadas de color en el empedrado de la plaza, cuya composición y perspectiva atienden a un fin.*

*El punto central de referencia significativa es un baricentro sacado entre un colosal dolmen de tres pies y un pedestal o peana que sostiene una figura excepcional. De dicho punto baricéntrico parten rayos en todas direcciones en número de adecuado simbolismo astrológico-cabalístico. Dichos rayos se presentan como ondas, dibujando círculos más o menos regulares, y como líneas o partículas, de las cuáles aparecen 14. De dichas líneas o rayos (masculinidad) las dos que forman el eje antero-posterior son dobles, y al estar alineadas muestran simetría bilateral. El número 14 aquí se refiere a simbolismo astrosófico atlántico (anterior a hace 25.000 años) en que el Zodíaco tenía 14 regentes.*

*Los doce rayos simétricos al eje han reducido el eje central a sus dimensiones primarias en distintas alteraciones de trazado en extensión. Los círculos u ondas no son regulares sino que alteran su trazado en razón a su distancia al punto central o baricentro, que no es sino un principio de cosmos o big-bang. Los círculos en ángulos frontales de campo vibratorio, se estrechan, si derivan a lo denso, y se agrandan, si no topan con esferas materializantes. Su desarrollo se realiza por enrejados y matrices, que forman series y categorías en su nivel más elevado.*

*Los radios y círculos de diferentes colores según el nivel de vibración que representan se refieren a los diferentes estados de aglomeración energética que estén simbolizando. Todo este conjunto, representado en el enlosado sobre el que se orientan los diversos componentes del entorno artístico daliniano, conforma en su extensión geométrica hacia los espacios circundantes, un todo armónico y enarmónico en referencia a su traducción simbólica en los diferentes estadios de transmutación energética. Una vez nacida la luz vienen los mundos a existencia. En la involución primero llega la materia según sus fases de desarrollo orgánico. Más adelante brotará un segundo nivel de evolución energética que empieza a traducirse en posibilidades del cumplimiento de leyes, insertas en el nuevo desarrollo energético cuádrupónico.*

*Brotan pues en medio del desarrollo vital general impresionalidades referentes al sonido, movimiento, o conocimiento primario. Este desenvol-*

*vimiento involutivo hacia la consciencia, precisa especiales esfuerzos interactivos de diferentes clases de influenciación energética; de aquí los 4 niveles esenciales del desarrollo vital general que se conocen como flujos de sabiduría regidos por entidades fuera de nuestro mundo. Son estos cuatro niveles: fuego  $\Delta$  aire  $\Delta$  agua  $\nabla$  tierra  $\nabla$  componentes últimos de la evolución Energía-luz-consciencia. Este es el mensaje que el Monumento Daliniano proyecta y que solamente por medio del arte podría ser representado sin aclaraciones orales o sónicas.*

*El enlosado sobre el que se asienta el monumento habla de todo esto y mucho más que ahora no puede ser revelado. Una vez cumplidos los ciclos evolutivos que permitieron el advenimiento de la conciencia individual (personalizada) a los seres vivientes (Humanidad) el ser humano empezó a darse cuenta de sí mismo como entidad.*

*El megalito compuesto por tres pilares que sostienen una gran piedra o losa, cuya altura alcanza los 13,13 metros y cuyo peso ronda las 230,13 Tms, es presentado por Dalí para especificar el ingente trabajo del ser pensante para dominar la materia y sus leyes. Los pilares y la losa están trabajados de forma incompleta porque el ser humano no conoce nada más que una pequeña parte de las leyes naturales. Ambos elementos forman un dolmen cuyo significado a nivel transcendental es múltiple, pues implica referentes de templo, altar, ara, árbol Igdrasil o de Vida, etc. Solamente el dolmen sería suficiente para definir el monumento Daliniano como algo de transcendental importancia y significado. Para explicar el simbolismo de sus dimensiones necesitaría escribir un libro de más de 500 páginas, así que sólo indicaré que el número 13 tiene innumerables inferencias a lo que la civilización y cultura occidental llama, por ejemplo, muerte, disolución orgánica, pérdida de conciencia, desaparición, etc. Implica además, cambios de varios tipos cuando el ser humano sepa distinguir apropiadamente, voluntad de libertad y viceversa.*

*El pedestal que recibe la estatua daliniana, esta colocado muy significativamente en el tercer círculo ondulatorio puesto que se va a sostener al ser viviente tripartito que para poder serlo ha de saber estar unificado con lo material o culminación de la evolución en que la involución ya no implica dependencia obligada.*

*Por eso este pedestal tiene forma cúbica, porque es el gran hito o culmen en cualquier desarrollo vital micro y/o macrocósmico. Está en relación con la idea que el ser humano se puede formar de lo que sea la palabra o descripción oral referente a lo divino (divinidad unificada y/o diversificada) que implica solo confusión a la mente humana no iluminada.*

*Sobre ese pedestal esta posada la estatua de un ser viviente que representa actitudes atípicas o anormales a simple vista. La figura marcha definitivamente hacia su evolución y destino, es decir el occidente. En la mano derecha lleva una bola, simbolizando que soporta todo el conocimiento y conciencia de lo que supone la responsabilidad humana.*

*El pedestal en que esta apoyada la figura -que representa una imagen que forma parte de un cuadro de Dalí de 1932, El Fosfeno de Laporte, convertida en el Homenaje a Newton en 1969 y reconocida desde entonces*



*por ese nombre en catalogo oficial, pero mejorada para este conjunto monumental-, tiene una peana en su punto de apoyo con la figura indicando la individuación o surgimiento del ego en la materia divina pero sin autoconciencia en el nivel 4º de existencia.*

*No me extenderé mucho en la explicación simbólica de la estatua, porque necesitaría mucho tiempo y espacio; así que solamente hay que subrayar enfáticamente el significativo estatus para un desarrollo integral del ser humano. Supone una sublimación mágico-alquímica, es decir, una lenta transmutación regida por la luz de la consciencia interna trabajando sobre la luz astral para ir transmutando los efluvios de fuego, aire, agua y tierra involutivos (es decir, en camino hacia la materialidad o divinización inconsciente) hacia realidades evolucionantes de dichos cuatro elementos en camino hacia la consciencia total, simultáneamente unitaria y diversificada.*

*Todo evidencia que esta estatua esta indicando procesos de transmutación y evolución específicas. (Esto será explicado en una próxima publicación como libro).*

*La figura pues tiene expresiones muy diferenciadas cuyo significado no pasa inadvertido a la consciencia de cualquiera que vea dicha estatua. Sin embargo parece un ser ya sin vida, porque esta desviscerado y no aparecen síntomas o indicios de circulación sanguínea.*

*La desvisceración es muy comprensible dándose cuenta de una posible superación de la ANIMALIDAD esencial. Las irregularidades anatómicas visibles implican autorregulación fisiológica en los diversos sistemas del cuerpo físico-psíquico-mental. Las referencias cabalísticas y herméticas son numerosas y están muy perfiladas. De ello se hará detallada glosa en publicaciones posteriores.*

*El conjunto monumental con su ubicación preparada supone una visión solemne y majestuosa del devenir y desarrollo de un cosmos con todas sus particularidades ADVENTICIAL. Es inimaginable que seres pensantes traten de enmascarar o desmarcar el maravilloso y profundo simbolismo que encierra y proyecta la simple contemplación del entorno monumental en forma de templo grandioso manifestando premisas y parámetros de contenido altamente artístico, científico y trascendental. Este templo grandioso es también representación no solo del templo abismal de un cosmos viviente, sino del templo terrenal de la materia que constituye la herramienta y utensilio primario del ser pensante.*

*En el pedestal se halla inscrito el nombre de GALA, indicando el influjo altamente femenino del poder esencial de la materia, puesto que toda onda o partícula evolucionante en nuestro mundo objetivo, obedece al mundo de la intención (o parte femenina) en el proceso de creación o transmutación continua y espontánea de la entidad unitaria y colectiva que imbuye nuestro mundo.*

*En la estatua subrealista llena, como hemos indicado muy ligeramente, de significados y de especiales diseños figurativos, todo es HIERATISMO y contemplación. En efecto, dicha estatua parece denotar o proyectar toda clase de posibilidades de evolución y diseño, pero es indudable que no vive; que ha trascendido, que esta inerte, como un cuerpo sin sangre.*

*¿Por qué esta estatua no indica posesión, uso o interacción sanguínea en su diseño descriptivo?*

*La respuesta es muy simple. En nuestro mundo físico se da mucha importancia al significado de la impugnación sanguínea en los distintos componentes de la materia corpórea. Desde luego que su importancia es máxima en el desarrollo psicológico de la existencia animada del ser materializado.*

*Pero en la estatua de Dalí, no ha lugar a contemplar o examinar el efluvio sanguíneo como elemento primario femenino-energético en el 4º nivel de la existencia.*

*Al llegar aquí, tengo que referirme a que sea consultado un escrito que consta en la documentación del Dolmen de Dalí, se intitula "Consideraciones sobre la Plaza de Dalí-I".*

*Ahora diré un poco más, para explicar de alguna manera comprensible la no expresión fáctica en la estatua de Newton, de efluvio sanguíneo.*

*Al llegar aquí, el lector compasivo que haya leído atentamente lo anteriormente expuesto en este esbozo dialéctico sobre el monumento Daliniano, ya se habrá convencido o al menos enterado de que el arte encerrado en dicho monumento debe ser tenido en cuenta a la hora de su mantenimiento y de su conocimiento por la sociedad.*

*Don Salvador Dalí, como miembro distinguido y adelantado de cierto movimiento iniciativo cuyo proceso tenía que cumplimentar y resolver, se vio obligado por obediencia interna y externa a proyectar el magnífico tríptico artístico (enlosado, dolmen y figura con peana), en una línea subrealista tan completa y compleja.*

*De ahí que para comprender y apreciar el significado inconmensurable, no solo del monumento sino de su proyección artística y trascendental, sea necesario apoyarse y ayudarse en profundos estudios y conocimientos de lo artístico y lo simbólico. Lo mismo ocurre con cualquier otra obra daliniana.*

*Al día de hoy, no estoy autorizado para divulgar el secreto que encierra la comprensión del significado completo que Dalí debía manifestar, ya que mi ligazón con Dalí, hunde sus raíces en un juramento de escuela iniciática que imprime obligación y cumplimiento hasta que no se llegue a un estado de desarrollo especial.*

*Retomando al hilo el tema de la carencia de expresión de efluvio sanguíneo en la estatua de Newton, la evolución integral o real no es producto de un desarrollo y/o de una influencia sanguínea más o menos aprovechado o aprovechable; en manera alguna, como ya he dicho anteriormente, el efluvio sanguíneo comporta el elemento femenino de la actividad vital. El elemento masculino de dicha actividad vienen representado por la respiración pulmonar y cutánea que reduce el prana a su expresión más útil.*

*Después del encuentro entre D. Salvador Dalí y D. Enrique Tierno en que se acordó la realización del proyecto que estamos comentando, la ocasión se presentaba propicia para que el iniciado Dalí diera a conocer al mundo una síntesis profunda y completa de la singladura y proceso de los seres hacia su realización integral. El estatus iniciático de Salvador*

*Dalí era muy elevado y distinguido por razón de sus efluvios artístico-surrealista, caracterizados por una búsqueda de comprensión y conocimiento que esta fuera del área autoconsciente. Esta premisa conllevaba que la llamada realidad no apreciada por la autoconciencia implicaría visos neuróticos, sicóticos y/o paranormales en su comprensión y/o contemplación. Es por esta razón que el Sr. Dalí estuvo en contacto o procuró contactar con Sigmund Freud, para resolver o tratar de comprender el verdadero sentido de cualquier realidad, ya sea mental, síquica o física. Dalí y Freud no pudieron entenderse porque llevaban caminos diferentes de comprensión, de dirección y de sentido respecto a su evolución de consciencia y vida. Fue entonces cuando Salvador Dalí entró de lleno en el mundo iniciático, porque en caso contrario hubiera perdido el tren de su evolución.*

*Todo cambió en su derrotero y en su realización artístico-estética. A continuación Dalí quiso ver en lo científico el fundamento de su interpretación o apreciación de la actividad vital que le llevaba a expresar pictóricamente, fases de la realidad que la autoconciencia no sabe o no quiere penetrar o interpretar.*

*Digo todo esto para explicar y para que sea posible un mejor discernimiento de la que la personalidad daliniana trataba de conjugar o asimilar.*

*El hecho de que su mérito y reputación pueda ser aceptada muy favorablemente en cualquier parte del mundo, menos en su tierra de España, significa que los españoles no estamos dispuestos a aceptar sus métodos y maneras de vivir y expresarse.*

*Retomando una vez más el tema de la Plaza de Dalí en Madrid, debemos declarar que es y, sobre todo, será una vergüenza y desdoro para las autoridades y ciudadanos en general, el hecho de no poder, ni siquiera aceptar, que el entorno artístico Dolmen de Dalí, supone un hito artístico de relevancia de primer orden y un orgullo inenarrable para la ciudad y el arte español.*

*En resumidas cuentas y para concluir este pequeño comentario, no quiero ni puedo admitir que la valía, conservación y permanencia del monumento artístico denominado “Dolmen de Dalí”, sea puesta en candelero por quienes deberían ser sus mejores valedores.*

*P./ Septiembre, 2004*

[...]

*El conjunto artístico Dolmen de Dalí está ubicado en la plaza dedicada a su autor. Las personas que pasaban que por dicha plaza y contemplaban por primera vez la obra de arte instalada en ella, se sorprendían por sus dimensiones megalíticas y por unos trazados en el suelo, líneas compuestas por losas diferenciadas de color en el empedrado de la plaza, cuya composición y perspectiva atienden a un fin.*

*El punto central de referencia significativa es un baricentro sacado entre un colosal dolmen de tres pies y un pedestal o peana que sostiene una figura excepcional. De dicho punto baricéntrico parten rayos en todas direcciones en número de adecuado simbolismo astrológico-cabalístico. Dichos rayos se presentan como ondas, dibujando círculos más o menos*

*regulares, y como líneas o partículas, de las cuales aparecen 14. De dichas líneas o rayos (masculinidad) las dos que forman el eje antero-posterior son dobles, y al estar alineadas muestran simetría bilateral. El número 14 aquí se refiere a simbolismo astrosófico atlántico (anterior a hace 25.000 años) en que el Zodiaco tenía 14 regentes.*

*Los doce rayos simétricos al eje han reducido el eje central a sus dimensiones primarias en distintas alteraciones de trazado en extensión. Los círculos u ondas no son regulares sino que alteran su trazado en razón a su distancia al punto central o baricentro, que no es sino un principio de cosmos o big-bang. Los círculos en ángulos frontales de campo vibratorio, se estrechan, si derivan a lo denso, y se agrandan, si no topan con esferas materializantes. Su desarrollo se realiza por enrejados y matrices, que forman series y categorías en su nivel más elevado.*

*Los radios y círculos de diferentes colores según el nivel de vibración que representan se refieren a los diferentes estados de aglomeración energética que estén simbolizando. Todo este conjunto, representado en el enlosado sobre el que se orientan los diversos componentes del entorno artístico daliniano, conforma en su extensión geométrica hacia los espacios circundantes, un todo armónico y enarmónico en referencia a su traducción simbólica en los diferentes estadios de transmutación energética. Una vez nacida la luz vienen los mundos a existencia. En la involución primero llega la materia según sus fases de desarrollo orgánico. Más adelante brotará un segundo nivel de evolución energética que empieza a traducirse en posibilidades del cumplimiento de leyes, insertas en el nuevo desarrollo energético cuadrupónico.*

*Brotan pues en medio del desarrollo vital general impresionalidades referentes al sonido, movimiento, o conocimiento primario. Este desenvolvimiento involutivo hacia la consciencia, precisa especiales esfuerzos interactivos de diferentes clases de influenciación energética; de aquí los 4 niveles esenciales del desarrollo vital general que se conocen como flujos de sabiduría regidos por entidades fuera de nuestro mundo. Son cuatro niveles: fuego  $\Delta$ , aire  $\triangle$ , agua  $\nabla$  y tierra  $\nabla$  componentes últimos de la evolución Energía-luz-consciencia. Este es el mensaje que el Monumento Daliniano proyecta y que solamente por medio del arte podría ser representado sin aclaraciones orales o sónicas.*

[...]

*El megalito compuesto por tres pilares que sostienen una gran piedra o losa, cuya altura alcanza los 13,13 metros y cuyo peso ronda las 230,13 Tns, es presentado por Dalí para especificar el ingente trabajo del ser pensante para dominar la materia y sus leyes. Los pilares y la losa están trabajados de forma incompleta porque el ser humano no conoce nada más que una pequeña parte de las leyes naturales. Ambos elementos forman un dolmen cuyo significado a nivel transcendental es múltiple, pues implica referentes de templo, altar, ara, árbol Igdrasil o de Vida, etc. Solamente el dolmen sería suficiente para definir el monumento Daliniano como algo de transcendental importancia y significado.*

*[...] el número 13 tiene innumerables inferencias a lo que la civilización y cultura occidental llama, por ejemplo, muerte, disolución orgánica,*



*pérdida de conciencia, desaparición, etc. Implica además, cambios de varios tipos cuando el ser humano sepa distinguir apropiadamente, voluntad de libertad y viceversa.*

*El pedestal que recibe la estatua daliniana, está colocado muy significativamente en el tercer círculo ondulatorio puesto que se va a sostener al ser viviente tripartito que para poder serlo ha de saber estar unificado con lo material o culminación de la evolución en que la involución ya no implica dependencia obligada.*

*Por eso este pedestal tiene forma cúbica, porque es el gran hito o culmen en cualquier desarrollo vital micro y/o macrocósmico.*

[...]

*El pedestal en que está apoyada la figura -que representa una imagen que forma parte de un cuadro de Dalí de 1932, El Fosfeno de Laporte, convertida en el Homenaje a Newton en 1969 y reconocida desde entonces por ese nombre en catálogo oficial, pero mejorada para este conjunto monumental-, tiene una peana en su punto de apoyo con la figura indicando la individuación o surgimiento del ego en la materia divina pero sin autoconciencia en el nivel 4º de existencia.*

*[...] el significativo estatus para un desarrollo integral del ser humano. Supone una sublimación mágico-alquímica, es decir, una lenta transmutación regida por la luz de la consciencia interna trabajando sobre la luz astral para ir transmutando los efluvios de fuego, aire, agua y tierra involutivos (es decir, en camino hacia la materialidad o divinización inconsciente) hacia realidades evolucionantes de dichos cuatro elementos en camino hacia la consciencia total, simultáneamente unitaria y diversificada.*

[...]

*Este templo grandioso es también representación no solo del templo abismal de un cosmos viviente, sino del templo terrenal de la materia que constituye la herramienta y utensilio primario del ser pensante.*

*Todo cambió en su derrotero y en su realización artístico-estética. A continuación Dalí quiso ver en lo científico el fundamento de su interpretación o apreciación de la actividad vital que le llevaba a expresar pictóricamente, fases de la realidad que la autoconciencia no sabe o no quiere penetrar o interpretar.*

[...]

*Retomando una vez más el tema de la Plaza de Dalí en Madrid, debemos declarar que es y, sobre todo, será una vergüenza y desdoro para las autoridades y ciudadanos en general, el hecho de no poder, ni siquiera aceptar, que el entorno artístico Dolmen de Dalí, supone un hito artístico de relevancia de primer orden y un orgullo inenarrable para la ciudad y el arte español.*

[...]

*P./ Septiembre, 2004*

El 18 de julio de 1986, el periódico Diario 16 publicaba un artículo sin firma con el que informaba que *“Salvador Dalí dedica la plaza que lleva su nombre al desaparecido alcalde Tierno”*. Sí llevaba, en cambio, la firma del

crítico de arte Santiago Amón, una reseña vinculada al mismo titulada *“El vuelo místico”* en la que comentaba que *“Desde el primer momento quiso Salvador Dalí que su monumento fuera un dolmen”*, y otras vivencias de sus encuentros con el artista con motivo del proyecto:

*Yo he visto a Dalí dejar sobre el papel (con pulso a veces tembloroso y a veces firme) los trazos iniciales del monumento madrileño: le he visto dirigir, discurrir, corregir y aprobar los sucesivos dibujos que le iba ofreciendo el ingeniero Jiménez Cañas; le he visto dialogar con el concejal Jesús Espe-losín, con el entonces teniente de alcalde Juan Barranco..., [...]*

*Desde el primer instante decidió Dalí que el monumento se aviniera a la forma y proporción de un dolmen fundado en tres piedras de trece metros y trece centímetros (“¡exactamente!” enfatizaba el maestro) para ser inaugurado a las trece horas y trece minutos (“¡puntualmente!” del día elegido). Si el dolmen prehistórico fue monumento funerario, el lúcidamente concebido y felizmente alumbrado por nuestro hombre entrañó desde el principio el signo de la elevación y la inmortalidad (“Nosotros, los genios —declaraba ayer mismo Dalí desde su gloriosa postración— no tenemos derecho a morir”). Elevación sin fin del espíritu en titánico parangón, pulso y pugilato con la intransigente ley de la gravedad: a la sombra del dolmen se asienta la simbólica figura de Newton.<sup>117</sup>*

Efectivamente, la figura de Newton, como *alter ego* de la del propio Dalí, queda cubierta por la sombra del Dolmen, en determinados momentos, mientras que en otros proyecta la suya propia dentro del mismo, en un eterno ir y venir, nacer y morir ourobórico que expresa, en definitiva el Dolmen. Los tres pilares del monumento, en los bocetos previos de Dalí, tienen sus bases más separadas que sus testas, se aproximan conforme se elevan, repitiendo sutilmente el juego de perspectiva cónica que hemos visto en numerosos ejemplos de mi informe técnico al caso. Los fustes son las líneas que convergen en la gran piedra que sujetan, la “boina” del Dolmen, como la llamó Dalí. A la hora de levantarlo ello suponía notables dificultades, aparte de entrañar peligro, y los pilares se colocaron más verticales, pero recordemos que, geométricamente hablando, las líneas paralelas no son la que nunca se cortan sino las que se encuentran en el infinito; y hacia el infinito se orientan todos los dólmenes en esencia, y estos pilares apuntando al cielo.

Frente a vecinos de la zona que se quejaron el día de la inauguración de que la plaza les resultaba desolada por *“falta de asientos y sombras”*<sup>118</sup> (lo que resulta comprensible según edades y mentalidades), el Dolmen de Dalí es fuente inagotable de *sombras*; es la propia *Sombra* de la Humanidad entera bajo un mismo Sol, nuestra vida/muerte que espera como araña madre/depredadora, alumbradora/ensombrecedora donde convergen todas las líneas que dibuja en sus bocetos, pinta en sus cuadros o diseña para conjuntos escultóricos.

117 Amón, Santiago, ‘El vuelo místico’, en “Salvador Dalí dedica la plaza que lleva su nombre al desaparecido alcalde Tierno”, Diario 16, 18-7-1986, pág. 38.

118 “Dalí quiso que la plaza diseñada por él fuera un homenaje a Tierno”, El País (Madrid), 18-7-1986, pág. 29. Se suman los testimonios de que *“Dalí diseñó esta plaza para Madrid en agradecimiento a la colaboración del Ayuntamiento en la campaña Viva la Gala, que difundía la obra del artista dedicada a su compañera”*.

El jueves 16 de octubre de aquel año, en el diario ABC, Juan Ramírez de Lucas “arrimaba el ascua a su sardina”:

*Bien está que la administración municipal madrileña acordase honrar la memoria de Salvador Dalí, según la feliz iniciativa del anterior alcalde, Enrique Tierno Galván. Porque Dalí es, junto con Pablo Picasso, la máxima cota de genialidad que ha alcanzado el arte pictórico español en el presente siglo, y quien dice español, tratándose de pintores, quiere decir también mundial. Con la ventaja para Dalí de que su cultura y curiosidad intelectual es muy superior.*<sup>119</sup>

Lamentándose de que este homenaje público madrileño de dedicarle una plaza a Dalí, no se hubiera hecho “cuando el artista se encontraba en plena lucidez y creatividad potente”, decía que hay que acogerse al “más vale tarde que nunca” para consolarnos. También apuntaba un dato significativo para nuestro discurso:

*“Ya es sabido en qué ha consistido el homenaje madrileño: el acondicionar la explanada que en otros tiempos conducía a la vieja plaza de toros y que ahora tiene por fondo la entrada al Pabellón de Deportes. Y en esa explanada colocar un monumento-dolmen-escultura”.*<sup>120</sup>

La alargada explanada que se había convertido en la plaza de Dalí, en un camino que conduce a las estrellas, al infinito desde el Dolmen, fue la vía por la que caminaron los anteriores madrileños para ver matar a los toros bravos en el ruedo, al sacrificio del animal/dios totémico cuya *sombra* se elevó a *presencia* escultórica por las carreteras españolas y alcanzó la designación de Bien de Interés Cultural años antes que el Dolmen hacia el que ahora orientan su mirada quienes irrumpen en ella.

Los dólmenes, como los ruedos, son espacios de ritualización de la muerte.

Dalí había perdido a Gala recientemente; dicen que él empezó ya entonces a morir.

Ramírez de Lucas, se lamentaba de que, el día de la inauguración, esa explanada había sido:

*“[...] supuestamente trazada y revisada por el propio pintor. Su precipitada inauguración, en plenas vacaciones veraniegas, y por motivos no artísticos, restó importancia al acto y puso de manifiesto que a la explanada Dalí le faltaban muchos detalles urbanísticos para completarla; por ejemplo, la limpieza conveniente del enlosado, que impedía apreciar las diferentes clases de piedra empleada [...]. La precipitación aludida dio la sensación de que sólo se estrenaba la primera parte de la obra, por lo que nos encontramos a la espera de ver la segunda parte para poder apreciar en su totalidad los resultados conseguidos”.*<sup>121</sup>

Resulta proverbial esta última frase para describir la condena a los madrileños, por parte de su consistorio, de contemplar el conjunto monumental sin la mitad del mismo, pues eso y no otra cosa es el suelo robado a Madrid, por más que quieran leguleyos interesados obviar la importancia de un

119 Ramírez de Lucas, Juan, “La explanada y monumento del homenaje madrileño a Dalí”, ABC, 16-10-1986, pág. 116.

120 Ramírez de Lucas, *ibídem*.

121 Ramírez de L., *Ibídem*.

empedrado que, por cierto, no se sabe dónde está y cuesta una suma muy elevada de dinero.

Posteriormente a la inauguración, el diario ABC divulgaba el momento más emotivo de la ceremonia, en el que el nuevo alcalde leía el telegrama enviado por Dalí a los madrileños, ante su imposibilidad de asistir por su ya muy mermada salud:

*Alcalde de Madrid, emocionado, quiero que la inauguración de la plaza Salvador Dalí sea, a su vez, un homenaje al gran alcalde don Enrique Tierno Galván, ya que fue él quien me la ofreció. ¡Vivan los madrileños!*<sup>122</sup>

Penosamente, la corporación municipal que llegó después de aquella, cambió este “*Vivan los madrileños*”, sin reservas, por un “muera Dalí”, sin respeto. Ninguna de las instituciones obligadas a protegerlo se interesó siquiera por el tema. No hubo reacción en el propio Ayuntamiento, ni movimiento alguno por parte de la Comunidad Autónoma de Madrid, el Ministerio de Cultura, la Fundación Gala-Salvador Dalí, ni de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Habiendo sido aquel artista un comunicador sobreactuado, paranoico y excesivo, y no despertar simpatías entre los demás artistas por la permanente exhibición de su *ego*, y por sus devaneos políticos hacia el sol que más calentara, tuvo de espaldas a las instituciones, salvo cuando adquirió notoriedad internacional. En cambio, por su genialidad como el artista, sí se ganó el respeto de creadores que estaban en sus antípodas, como Luis Gordillo:

*Tengo la sospecha de que en una de las bases del surrealismo hay una cierta contradicción. Me explico. Por un lado se puede decir que este monumento tenía una voluntad revolucionaria, vanguardista, con proyecciones políticas: comunistas. Pero que por otro lado presentaba un lenguaje formal más bien relamido, ‘pompier’, con fuentes muy claras en el simbolismo decimonónico o en el Renacimiento italiano. Dalí declama claramente su admiración por Bougereau y Millet, y también por Rafael. Quizá sea el cambio en las sintaxis del cuadro lo que lo hace interesante, no su morfología. Mis críticas a ciertos aspectos de Dalí no me ocultan el interés creciente que tengo por su obra, y cuando me pregunto por las razones de ese entusiasmo me acuerdo de un discurso dado por él en los cincuenta. Estaba ya en su segunda época y observaba lo hecho en los años veinte o treinta con intensa crítica y desagrado y definía así estos años como pruebas de esos sentimientos: “la anarquía hormigueante y supergelatinosa, heterogeneidad viciosa, diversidad ornamental de las ignominiosas estructuras blandas exprimidas, supurando el último jugo de sus últimas reacciones”. Es un monumento a la estética surreal y nadie podría haber definido mejor*

122 Ródenas, Virginia, “Juan Barranco, acompañado de la Corporación, inauguró la plaza de Dalí”, ABC (Madrid), 18-7-86, pág. 25. La periodista añade que “Juan Barranco extrañó al Viejo Profesor, mentó a don Enrique y manifestó: “¡Qué dos grandes hombres!”, contestando más adelante a una pregunta sobre su interpretación del grupo escultórico: Siento que el artista ha querido construir una mezcla de primitivismo, que se aprecia en el dolmen, con la fuerza de equilibrio, de gravedad, del centro de la humanidad, del cosmos, en la imagen que representa la teoría newtoniana.



*la esencia de la primera parte de su obra ni las bases de mi admiración.*<sup>123</sup>

A pesar de mi antipatía por el “personaje oficial” de Dalí, de sus excentricidades narcisistas, decidí defender el Dolmen por su importancia en el patrimonio artístico-cultural español, si bien no estaba aún reconocido. Al intentar lograr más artistas que se sumaran a la causa, siempre ocurría lo mismo, al principio reticencias por lo desmesurado y antipático del personaje para, finalmente, apoyar la defensa del Dolmen en virtud de su valor y del rechazo hacia las actitudes de los “gestores” de nuestro patrimonio.

El Círculo de Arte de Toledo, resolvió por unanimidad el tema:

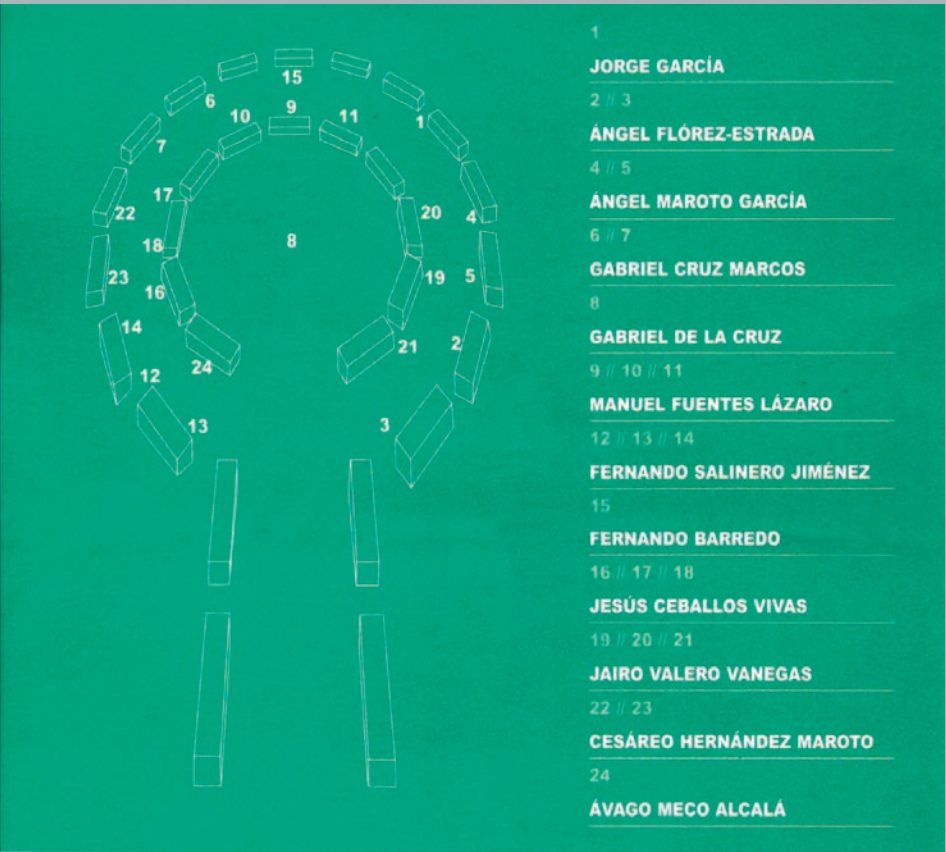
*El Círculo de Arte de Toledo manifestó ayer su “total adhesión” a la Plataforma Ciudadana en Defensa del Dolmen de Dalí de Madrid y reclamó la salvaguarda de la configuración de la plaza de Dalí en la capital, cuyo Ayuntamiento está acometiendo obras de remodelación que han eliminado el pavimento original. El documento está firmado por el presidente del Círculo y escultor Fernando Barredo, y la secretaria , Ángeles Novás, arquitecta, y afirma que este colectivo “manifiesta su total adhesión” a la plataforma.*

*Por ello, “hace suyos todos y cada uno de los puntos reivindicativos de este colectivo para la salvaguarda de un conjunto monumental que, debido a intereses no declarados, está sufriendo un deterioro inaceptable”. Asimismo, considera que “el levantamiento, del enlosado original constituye una falta de respeto a Dalí, a su obra y a una ciudad que decidió rendirle homenaje”: “Eliminar el suelo genuino bajo el dolmen equivaldría a relegar el conjunto a la categoría de anecdótico en un terreno ajeno, descontextualizado en una plaza por razones especulativas en la que, por ende, también ha desaparecido el sistema original de iluminación”, añade el escrito.*<sup>124</sup>

Varios de los artistas del Círculo de Arte de Toledo nos integramos, por cierto, en una disposición dolménica al año siguiente. La localidad de Bargas ofreció un “nuevo Espacio Escultórico de Arte Contemporáneo que sirva para conocer la evolución y los nuevos conceptos artísticos de nuestro tiempo”, y para relacionar el presente con el pasado, “recreando el tiempo mítico en el que el territorio de Bargas ni siquiera era la primera Vargas, sino un “Valle Dorado” junto al río Guadarrama”, el comisario de la exposición, Santiago Palomero Plaza planteó al aire libre una arquitectura dolménica:

*[...] utilizando el lenguaje de las esculturas más contemporáneas, queremos crear un nuevo espacio simbólico para todos, un lugar de paso que une al pueblo con sus nuevas urbanizaciones. Allí nuestros artistas marcarán el territorio como lo hicieron nuestros antepasados, con las referencias mitológicas, sociales y artísticas de un nuevo tiempo.”*<sup>125</sup>

123 Gordillo, Luis, ‘Una persona-arte’ en “Locos por Dalí”, El País semanal nº 1.907, 14-4-2003; pág. 42.  
124 “El Círculo de Arte de Toledo apoya a los que se oponen a la reforma de la plaza de Dalí”, La Tribuna de Toledo, 14-10-2004, pág. 12. Nota directa de la agencia estatal de información EFE.  
125 Palomero, Santiago, Catálogo de la muestra Excultural Bargas 2005, 10 junio / julio 31. 2005.



EXCULTURAL BARGAS 2005. Disposición dolménica para exposición de esculturas al aire libre y artistas seleccionados.

Mi aportación fue un menhir, un tótem de cuatro metros de altura titulado `Misa por Platón’,<sup>126</sup> acorde con la conquista de lo invisible desde una caverna o un dolmen, que mirando hacia la Luz de lo absoluto, se concilia con la relatividad y la fugacidad de la sombra humana. Como no podía ser menos, me asignaron el puesto nº 15 del espacio megalítico: frente al amanecer.

Mi “menhir” fue luego, directamente llevado en barco a la Península de Yucatán (México), donde fue expuesta durante meses en el Muso de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán (MACAY), en el marco del proyecto Hermandades Escultóricas, España-México 2006 donde, sin haberlo acordado, fue colocado en la misma orientación.

Obviamente, la magia ancestral lumínico-umbrátil de nuestros ancestros, que atiende a nuestra esencia antropobiológica y nuestro modo de aprender el mundo, y que siempre se transmitió entre los brujos-artistas, sigue manifestando toda su vigencia y eficacia.

En Madrid, dos años más tarde, tuvo lugar la I Exposición Internacional Dolmen de Dalí (Casa d la Moneda-Hotel Convención), con varios actos complementarios, reuniendo a artistas de cuatro continentes en torno al Dolmen. En el catálogo de la muestra, que suponía, al cabo, otro encuentro entre el arte contemporáneo y la magia prehistórica, bajo las siglas S.P. (Saturno Prometheus), un componente de la Plataforma pro-dolmen de Dalí recordaba que:

126 Puede verse imagen de esta pieza en las páginas finales de obra personal: xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

*El tiempo fue una de las grandes obsesiones o pasiones del artista, uno de los misterios que buscó comprender. El tiempo está íntimamente ligado al movimiento. Para percibir el tiempo, hemos de notar el movimiento en el espacio. Para notar el movimiento, requerimos la luz, y ciertos puntos de referencia.*

*En esta obra, el movimiento es una constante. Todo es cambio, parece de cirnos, en consonancia con lo expuesto anteriormente de su visión evolutiva, que igualmente precisa transformaciones a lo largo del tiempo. Las esferas están sostenidas por hilos que deben ser imperceptibles, lo cual significa que están cayendo. La figura humana está caminando. Los círculos y los rayos se expanden. Las circunferencias completas se mueven por una órbita. El pilar trasero del dolmen se inclina hacia delante; el perfil de la piedra superior se afila hacia occidente.<sup>127</sup>*

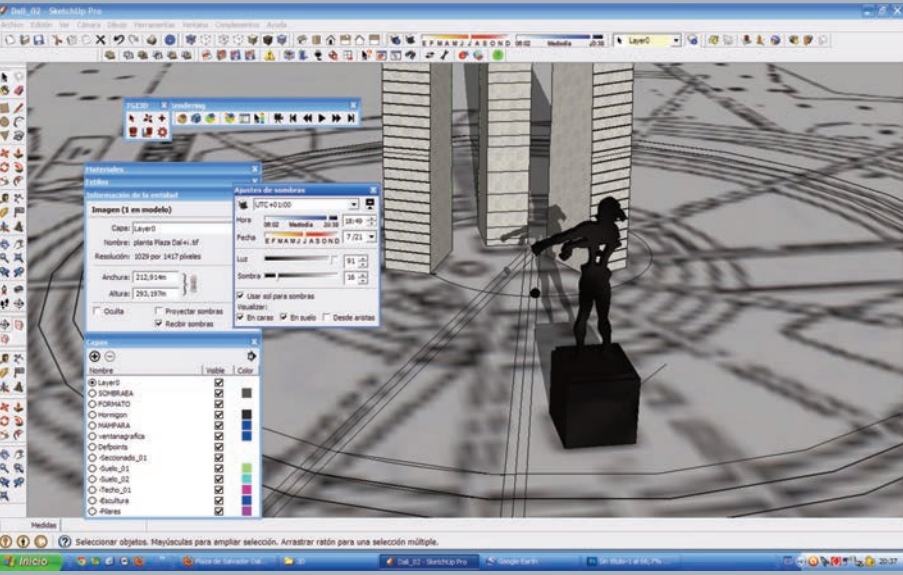
*Y el Sol. ¿Qué sería de esta maravilla sin el Sol? Apenas nada. Métnala entre cuatro paredes, y desaparecerá gran parte de su encanto y su misterio.*

*En efecto, es un gran reloj de sol<sup>128</sup>, de connotaciones astronómicas. En el suelo, los rayos oblicuos más occidentales son los que corresponden a las sombras matutinas del dolmen en el solsticio de verano y en el solsticio de invierno.*

La relación del Dolmen de Dalí está relacionada, efectivamente, directamente con el dios Sol de nuestros antepasados, la estrella que, al cabo, regula la vida en nuestro planeta.

En los días que dediqué a mi informe sobre el enlosado para ofrecer una visión integral del conjunto monumental de Dalí como lo que es, un

Simulación informática del efecto de la *sombra* de la figura de Newton avanzando hacia el centro del Dolmen en el solsticio de verano



127 S.P., Catálogo de la I Exposición Internacional Dolmen de Dalí, págs.. 23-24.

128 El planteamiento previo de Dalí de su Dolmen como un gran reloj de sol, me lo confirmó el arrepentido arquitecto Güemes en la propia plaza de Dalí, frente al mismo. Tras haber negado durante diez años que estuvo a las órdenes directas de Dalí en todos los pormenores de la plaza, incluyendo las instrucciones sobre el enlosado como parte integrante, fundamental, de la obra, se avino e implicó en la defensa del proyecto de Dalí que, gracias a su adecuación arquitectónica y resolución técnica, pudo verse unos años al completo.

santuario atemporal en el que actúa la magia de la *luz* y de la *sombra*, introduce la configuración del Dolmen, con sus proporciones y orientación, en un programa informático capaz de reproducir los efectos de las *sombras* de cada segundo de un día de un año concreto, toda vez que se ajuste el tiempo universal coordinado o UTC.<sup>129</sup>

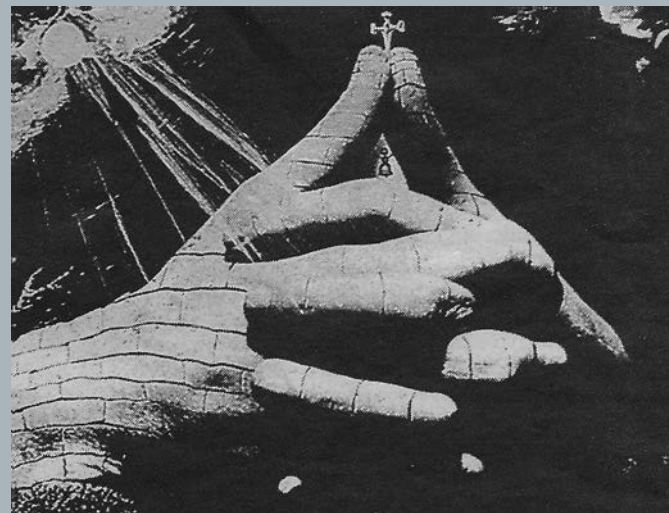
Comprobé que, en el solsticio de verano, el comportamiento de la *sombra* del Dolmen, cubriendo a la figura humana por la mañana y absorbiendo luego la *sombra* de ésta en el anochecer, está muy aproximado, si bien hay un ligero desplazamiento hacia la derecha por ligera imprecisión de la colocación de los pilares del Dolmen que, de haberse erigido en momentos de mayor vigor del artista, con seguridad se hubieran corregido. En cualquier caso, la fórmula de magia umbrátil hay que darla por correcta.

Continuaba S.P. comentando el sentido del Dolmen, desde su motivación mágica:

*La presencia de la muerte es asimismo relevante. El dolmen es una estructura paleolítica de enterramiento, y su importancia es tal que, para que no haya ninguna duda, Dalí lo eligió como nombre de toda la obra.*

129 El tiempo universal coordinado, o UTC, en español, es el tiempo de la zona horaria de referencia respecto a la cual se calculan todas las otras zonas del mundo. El 1 de enero de 1972[<sup>1</sup>] pasa a ser el sucesor del GMT (*Greenwich Meridian Time*: tiempo promedio del Observatorio de Greenwich, en Londres) aunque todavía coloquialmente algunas veces se le denomina así. La nueva denominación fue acuñada para eliminar la inclusión de una ubicación específica en un estándar internacional, así como para basar la medida del tiempo en los estándares atómicos, más que en los celestes. A diferencia del GMT, el UTC no se define por el sol o las estrellas, sino que se mide por los relojes atómicos. Debido a que la rotación de la Tierra es estable pero no constante y se retrasa con respecto al tiempo atómico, UTC se sincroniza con el día y la noche de UT1, al que se le añade o quita un segundo intercalar (*leap second*) tanto a finales de junio como de diciembre, cuando resulta necesario. La puesta en circulación de los segundos intercalares se determina por el Servicio Internacional de Rotación de la Tierra, con base en sus medidas de la rotación de la Tierra. "UTC" no es realmente una sigla; es una variante de tiempo universal, (*universal time*, abreviadamente UT) y su modificador C (para "coordinado"), añadido para expresar que es una variante más de UT. La denominación con las siglas UTC se puede considerar como un compromiso entre la denominación en inglés "CUT" (*Coordinated Universal Time*) y en francés "TUC" (*Temps universel Coordonné*). Los tiempos UTC de verdadera alta precisión sólo pueden ser determinados tras conocer el hecho de que el tiempo atómico se establece mediante la comparación de las diferencias observadas entre un conjunto de relojes atómicos mantenidos por un determinado número de oficinas del tiempo nacionales. Esto se hace bajo los auspicios de la Oficina Internacional de Pesos y Medidas (*Bureau International des Poids et Mesures*, BIPM). No obstante, los relojes atómicos son tan exactos que sólo los más precisos ordenadores de tiempo necesitan usar estas correcciones; y la mayoría de los usuarios de servicios de tiempo utilizan para estimar la hora UTC los relojes atómicos que han sido previamente referenciados a UTC. UTC presenta problemas para los sistemas informáticos como Unix que guardan el tiempo como un número de segundos a partir de un tiempo de referencia. Debido a los segundos intercalares, es imposible determinar qué representación va a tener una fecha futura, debido a que el número de segundos intercalares que se han de incluir en la fecha son aún desconocidos. UTC es el sistema de tiempo utilizado por muchos estándares de Internet y la World Wide Web. En particular, se ha diseñado Network Time Protocol como una forma de distribuir el tiempo UTC en Internet.





Salvador Dalí.  
Proyecto de capilla.  
Collage a partir de una  
fotografía de  
Melitó Casals.

*Es lo que define la posición y la orientación de todo el resto de elementos, por lo tanto puede entenderse que quiso construir una estructura funeraria, su propio mausoleo.*

Estando de acuerdo con el apunte general, aquí matizaré que no se trata de un mausoleo, ni es exclusivo para el autor de la obra, sino de un cenotafio, pues el cuerpo de Dalí no está aquí enterrado, ni siquiera parte de sus cenizas.

Escapa a los límites de esta tesis un estudio detallado del sentido profundo

del Dolmen de Dalí en los distintos niveles significantes, desde su plano personal hasta el universal, por el que ya reflejé en su día la importancia del enlosado radial, la convergencia de las líneas rectas en el infinito, las esferas dalinianas como puntos de fuga hacia el mismo, etc.

Sobre la oquedad esférica invertida de la cabeza del Newton-Dalí, las esferas-péndulos de su interior y exterior, y otras más ocultas, podré dar cumplida interpretación en un ensayo sobre "Las arañas de Dalí" en el que estoy trabajando, que se sumará al de "Dracos del Greco" ya citado y a otro sobre "Las aves del Bosco" que dimana de mi tesina de licenciatura sobre la iconografía oculta de aquél. Juntos, los tres ensayos constituirán un alegato en favor de la magia presencial en manos de artistas inteligentes, a través de sus mejores obras.

Dalí se situaba entre la locura y la cordura, mantuvo un encuentro/desencuentro radical con su *sombra*, que le permitió acceder a verdades profundas, a la iluminación del adepto en magia presencial. Su universo plástico aparecía más coherente que caótico, si se le psicoanalizaba en vez de entrevistarle, o se fijaba la atención en elementos que disponía en sus obras como anecdóticos para defender su misterio. Un artículo de Juan Antonio Ramírez sobre los edificios cuerpo de Dalí, en el que se comentaba un proyecto suyo de capilla-caverna (dolmen, al cabo), aportaba claves significativas para la detección del arquetipo de la telaraña que he planteado previamente a la hora de interpretar la permanente fuga hacia el horizonte de Dalí, y sus esferas:

*Un estudio completo de los edificios-cuerpo de Dalí debería ocuparse de sus proyectos de arquitectura propiamente dichos y de las especulaciones gráficas de las décadas finales de su vida. Algunas cosas interesantes se han revelado sólo en los últimos años, cuando han empezado a divulgarse los materiales que el artista legó al Estado español en sus disposiciones testamentarias. Sabemos que Dalí estuvo fascinado por la posibilidad de promover una arquitectura "orgánica" mucho más literal que la propagada en los años cincuenta y sesenta por los arquitectos profesionales. De 1963 son unos collages, hechos a partir de unas fotografías de Melitó Casals, en los que Dalí ofrecía algunas variantes para una iglesia diseñada con dos manos entrelazadas. El proyecto se adornaba con*

*bolas alineadas en convergencia perspectíva que proyectaban sombras alargadas, haciéndolo así muy convencionalmente "daliniano", y colocaba la cruz de remate sobre los dedos pulgares elevados hacia lo alto. No parece que la idea fuera muy lejos en el terreno de los planos concretos, pero nos sirve para constatar, una vez más, lo identificados que estuvieron siempre para Dalí los términos aparentemente contrapuestos del cuerpo y la arquitectura.<sup>130</sup>*

Dalí no llegó a realizar su iglesia de manos cerrados, pero la sintetizó, convirtió alguno de ellos en patas de una araña física/metafísica que, en configuración dolménica de gran esbeltez, espera suspendida en el tiempo, y en la plaza que lleva su nombre, a que hagamos en ella acto de *presencia*. Son cuestiones que dejo aquí abiertas.

De momento, y para revelar la "esfera de inspiración" esencial para Dalí en su planteamiento del Dolmen, en su fórmula magistral de magia lumínico-umbrátil, y entender la importancia de la esfera que suspende su figura de bronce, volvamos la mirada hacia el Cenotafio de Newton de Boullée<sup>131</sup> y permanezcamos en silencio, entendiendo de forma directa y pausada, antes de establecer las conclusiones.

Étienne-Louis Boullée.  
Cenotafio de Newton.  
El universo en la caverna.  
Templo cosmogónico de sublimación de la luz del sol en la caverna de *sombra*.  
(La esfera del péndulo de la figura del Newton de Dalí es el sol apagado).



130 Ramírez, Juan Antonio, "Dalí, edificios-cuerpo", El País (Babelia), 24-4-204; pág. 20.

131 Ya analizado en la pág. 22 del hemisferio derecho.



PISADAS DE SOMBRA CORTADA,  
ESTERTORES DE UN CAMINO QUE  
LLEGA A SU FINAL, EN EL QUE SE  
ENCUENTRAN *PRESENCIAS* ANTERIORES.  
SE ACERCA EL ABRAZO DE LA GRAN  
MADRE-MUERTE ARAÑA.



El arcano mayor nº 13 del Tarot es la MUERTE.  
Salvador Dalí la representó con una calavera  
humana sobre un ciprés cuyo tronco está  
separado de la raíz por el corte de la guadaña.  
Cortar la raíz equivale a segar la vida.  
En el Dolmen que amalgama la *luz* y la *sombra*, la  
vida y la muerte, se recupera la unidad perdida,  
se funden el espacio y el tiempo en  
expresión ourobórica por la que el  
final es el principio.



El Toro de Osborne se hizo *sombra* para no corromperse, para sobrevivir mirando la *luz* del sol sin que le persigan picas, banderillas, estoques o descabellos.

El ‘Pueblo Español tiene un camino que le conduce a una estrella’, lo aprendió en plena guerra civil con el escultor Alberto Sánchez, aunque su menhir desapareció sin dejar rastro. Una *sombra* y una *luz* fueron a su encuentro.

El descarnado Dolmen de Dalí no ha muerto, sólo se han hecho invisibles los caminos que llevan hacia su *luz*, como invisible fue siempre su túmulo, la montaña mágica que cubre a todo dolmen para que se manifieste como lo que es, una caverna en la que recrear el mundo y encontrarse con la propia *sombra* a la *luz* del fuego primigenio.

Aprenderlo, es no perder al Toro, ni al Menhir ni al Dólmen; es fundir *luces* y *sombras*, *presencias* y *ausencias*; recuperar la unidad perdida y vivir con la intensidad que sólo permite el Arte.

La explanada que conducía al pueblo español hacia el antiguo ruedo de Madrid, a ver trajes de *luces* frente a toros de *sombra*, fue el camino que condujo a la estrella que prendió el fuego del dolmen al que ahora se dirigen *sombras* de pisadas buscando *presencias*.

3. CONCLUSIONES

3.1. CONCLUSIONES EXPLÍCITAS

Se exponen a continuación las conclusiones primordiales de la investigación llevada a cabo, sintetizadas en tres ejes que vertebran los resultados obtenidos y enuncian vías para investigaciones posteriores, propias o ajenas que, a partir de los mismos, podrían sumar contenido al discurso y multiplicar los resultados.

3.1.1 DEMOSTRACIÓN DE LA TESIS DE PARTIDA

La investigación llevada a cabo demuestra que:

***“Toda actividad escultórica implica un grado profundo de integración presencial entre el ser humano y la materia que éste trabaja, producto de un proceso de identificación en el que el primero participa del devenir universal a través del segundo, perpetuándose en el elemento escultórico, de manera que puede comprenderse al sujeto a partir de los objetos que crea o modifica, y viceversa”.***

En el ámbito escultórico, además, al tratarse del que nos ha legado el patrimonio de mayor antigüedad, el espectro de investigación es notablemente más amplio. Remontándonos desde lo particular hasta lo general, hemos comprobado que la esencia de toda sociedad, pasada o presente, puede desentrañarse de los objetos producidos en su seno, siendo los objetos escultóricos los que mejores datos ofrecen para la compresión de los conceptos *presenciales* más profundos, con la carga existencial que conllevan. Se han dilucidado el “por qué” y el “para qué” de la escultura como actividad humana, desde un enfoque artístico-antropológico, a través del estudio de los modos de *presencia escultórica*. Esta investigación aporta una mejor compresión del papel que han jugado y juegan los escultores dentro de la colectividad humana, así como de los efectos que sus obras producen en el entorno natural, y en el social (a nivel colectivo e individual), demostrando que una escultura “material” tanto altera un entorno como al individuo que la observa. La historia del arte, atendida desde los parámetros presenciales aquí expuestos, nos demuestra que un objeto escultórico, por servirle al artista de vehículo de expresión de su pensamiento, constituye una unidad de información capaz de transformar la sociedad que a su vez refleja.

3.1.2 LA RECUPERACIÓN DE LA MAGIA PRESENCIAL

Podemos concluir que no sólo un objeto escultórico, sino también “una acción escultórica”, sirve para conectar la realidad interna con la externa del

ser humano, los planos visible e invisible entre los que transcurre nuestra existencia. Recuperando la magia presencial paleolítica, la dinámica ritual para la expresión artística, no sólo los escultores de formación sino todas las personas pueden encontrar espacio/tiempo en el que amalgamar senti- res y pensares, encontrarse con su propia *sombra* y sumarse a la *sombra* co- lectiva universal.

3.1.3 LA DESMATERIALIZACIÓN DE LA ESCULTURA

Durante el tránsito del primer al segundo milenio, en la frontera de los si- glos xx y xix, las “artes del plano” como la pintura, la fotografía, o el cine, como también la poesía y otras disciplinas vinculadas al tiempo en vez de al espacio, entraron en procesos de materialización. La escultura, en cambio, que tradicionalmente fue el arte del volumen, acomete un pro- ceso contrario de desmaterialización; ha transcendido el ámbito de lo ob- jetual y accedido al campo de lo invisible, con lo que los escultores conjugan entre lo tangible y lo intangible fórmulas que, planteadas ya en la etapa paleolítica, hoy siguen manifestando toda su eficacia, especial- mente cuando se establecen equilibrios entre el plano existencial/emo- cional y el reflexivo/intelectual.

La desmaterialización de la escultura ha transcurrido por tres vías:

- a. Evolución hacia la instalación; la significación del espacio en vez de la materia. Es una gran conquista de los escultores en el tránsito del pri- mer al segundo milenio, por la que se liberan de lo tectónico en favor de lo telúrico. Supone un salto desde la piedra de Fidias hacia el vacío de Oteiza, ampliando el espectro escultórico, no sustituyendo radical- mente tiempo por espacio sino aprendiendo a conjugar ambos en uni- dades escultóricas integrales.
- b. Conquista de la realidad virtual como espacio escultórico, consoli- dando la *presencia escultórica inmaterial*, con todo lo que representa para el futuro. Sirve de ejemplo la gran producción escultórica que el escultor Luis Jaime Martínez del Río, citado en esta tesis, lleva desarro- llando en el ámbito virtual, tras su producción material en la que ha utilizado multitud de materiales y técnicas.
- c. Salto del espacio al tiempo, de la escultura objetual a la acción escul- tórica. La materia inerte se convierte en energía cinética: performance, acción plástica, acción ritual contemporánea; dado que son disciplinas que imparto actualmente en la Facultad de Bellas Artes de la Univer- sidad Complutense de Madrid, los resultados de esta investigación serán especialmente compartidos con mis alumnos/as.

3.1.4 DEL ARTE RELIGIOSO A LA RELIGIÓN DEL ARTE

Descendientes de inteligentes chamanes-artistas, los escultores fueron transmitiéndose a lo largo de los siglos la poderosa magia con la que las piedras y demás materiales cobran vida, las fórmulas para impregnarlas de *luz* y para conjurar sus *sombras*. Sacralizaron las estatuas de sus dioses, que fueron cambiando su aspecto a lo largo de la historia, pero cristali-

zando siempre su *presencia* en los materiales más preciados de cada época. Con el tiempo, cobraron autonomía y sus esculturas seguirían siendo objetos de culto, pero no sólo religioso, y se fueron perdiendo casi todos los ritos en torno a las mismas salvo, como puede comprobarse, de las piezas destinadas a las divinidades. Sí seguirían constituyendo las in- corporaciones de esculturas, en el paisaje natural o urbano, acontecimien- tos que se celebrarían con ritos de inauguración, en los que personajes destacados de la política acompañarían a los artistas, así como sus alle- gados y aquéllos designados por el protocolo oficial.

Los museos, dedicados a albergar las obras de arte como cavernas donde entra más *luz* natural o artificial, pero no más sublimada que en los san- tuarios primigenios, se fueron convirtiendo en almonedas; las obras de arte contenidas en ellos cobran distancia, convertidas en reliquias de mo- mentos históricos intransferibles, cuando la sociedad necesita arte vivo y conectado al presente, centros de arte contemporáneo en los que la gente, no sólo quienes se autoproclaman artistas, accedan a la magia de la representación por *presencia* o *ausencia*, de la invocación de lo invisible desde lo visible, de la conciliación de la *luz* y de la *sombra* en la unidad humana.

Tuvieron que pasar veinte siglos para que los escultores volvieran a recu- perar el espacio perdido, a recordar que su magia no ha de restringirse al mundo físico o, lo que es equivalente, a entender que la naturaleza es mucho más compleja y extensa de lo que se ha pensado durante siglos, que la realidad no es sólo lo que vemos y tocamos. Ahí es cuando las so- ciedades contemporáneas pueden establecer contacto profundo con los colectivos paleolíticos, pues nuestros antepasados, en lo que hemos ca- lificado prepotentemente como pensamiento mágico, con el convenci- miento de que se trataba de un modo primitivo de pensar, ya llegaron a estas conclusiones mediante la intuición y su inmersión permanente en la naturaleza. Es, precisamente, cuando reconocemos en ese pensamiento mágico ancestral a nuestro pensamiento artístico actual, cuando pode- mos entender la profundidad existencial de los *modos de presencia escul- tóricos* con los que la Humanidad manifiesta/cura sus miedos, invoca a sus muertos, comparte sus dolores, celebra sus conquistas o afronta a la muerte desde la hermandad y la inteligencia colectiva, ya sea desde la aceptación de la finitud como desde la interrogación metafísica, desde la esperanza religiosa, o desde el estado de duda como opción agnóstica. El arte rupestre, que era el medio para la exploración de lo intangible desde lo tangible, y viceversa, brindó a los artistas del tránsito del siglo xix al xx las armas para una revolución necesaria, para la recuperación del “pensamiento mágico” bien entendido, sin los prejuicios del pasado. Al- gunos creadores, incluso, usando el tiempo como materia escultórica, des- arrollaron acciones ritualizadas con sus piezas o, tomando como soporte el espacio mismo, desentendiéndose de lo tangible.

Lo cierto es que, en un tránsito aún más crucial, siquiera por emblemático, para la Humanidad, el del primer al segundo milenio, desde el salto de la cultura del objeto, del absolutismo de la materia, a la cultura de la reali- dad virtual y del relativismo de la *presencia*, los escultores especialmente



y, por ende, el resto de la sociedad, estamos en el dilema del ser o no ser, estableciendo equilibrios en un mundo muy desajustado en lo social, lo económico, lo ideológico y lo cultural, en el que personalmente el autor de esta tesis, tras indagar y recuperar para sí la gran magia presencial lumínico-umbrátil no he vuelto a tener más vacío ni más oscuridad que las que necesito para sentirme humano. He encontrado en el arte ritual contemporáneo, a través de mis *modos presenciales* de escultura, con los que conjugo materia y energía, procedimientos tangibles y acciones intangibles para la indagación metafísica, para la práctica de una religión sin dioses, no de respuestas sino de preguntas, sin “verdades únicas”, y que puedo compartir con la sociedad en general tanto como en mi entorno cercano, en el que ya se manifiesta cotidianamente.

Ha de ser el arte, frente al fracaso de las ideologías políticas, los sistemas filosóficos y las creencias religiosas, el espectro en el que pueda conseguirse la unidad humana en su mejor sentido; donde practiquemos la solidaridad y la defensa de la igualdad y de la justicia universal desde el respeto a las diferencias y las individualidades.

Estas conclusiones expuestas son una síntesis de cuantas pueden extraerse de la investigación que, siguiendo el planteamiento integral del diseño de esta memoria, están en el texto principal de la primera parte diferenciadas del discurso general por sus caracteres rojos.

A lo largo de la lectura de ambos hemisferios (páginas negras y blancas) y a pesar de haberla llevado a cabo de forma separada.

# Subconsciente

## 3.2. CONCLUSIONES IMPLÍCITAS

El recorrido para llegar a estas páginas grises integrales ha sido umbrático-lumínico, con dos hemisferios implicados en la consecución de un discurso teórico en el que no tengan que negociar, sino sumar, la vía eminentemente intuitiva y el método eminentemente racional.

A lo largo de su lectura, y tras la segunda parte “sumativa” en la que se aplican los conceptos teóricos resultantes en el análisis de obras y situaciones en el ámbito escultórico, se invita a los lectores a leer ahora, en vertical, las frases rojas que ha ido leyendo en horizontal tras descubrir que estaban relacionadas a ambos lados, conectando las páginas negras con las blancas: unas frases empiezan sobre campo negro y acaban en el blanco, y otras son dos frases consecutivas en un pensamiento complementario.

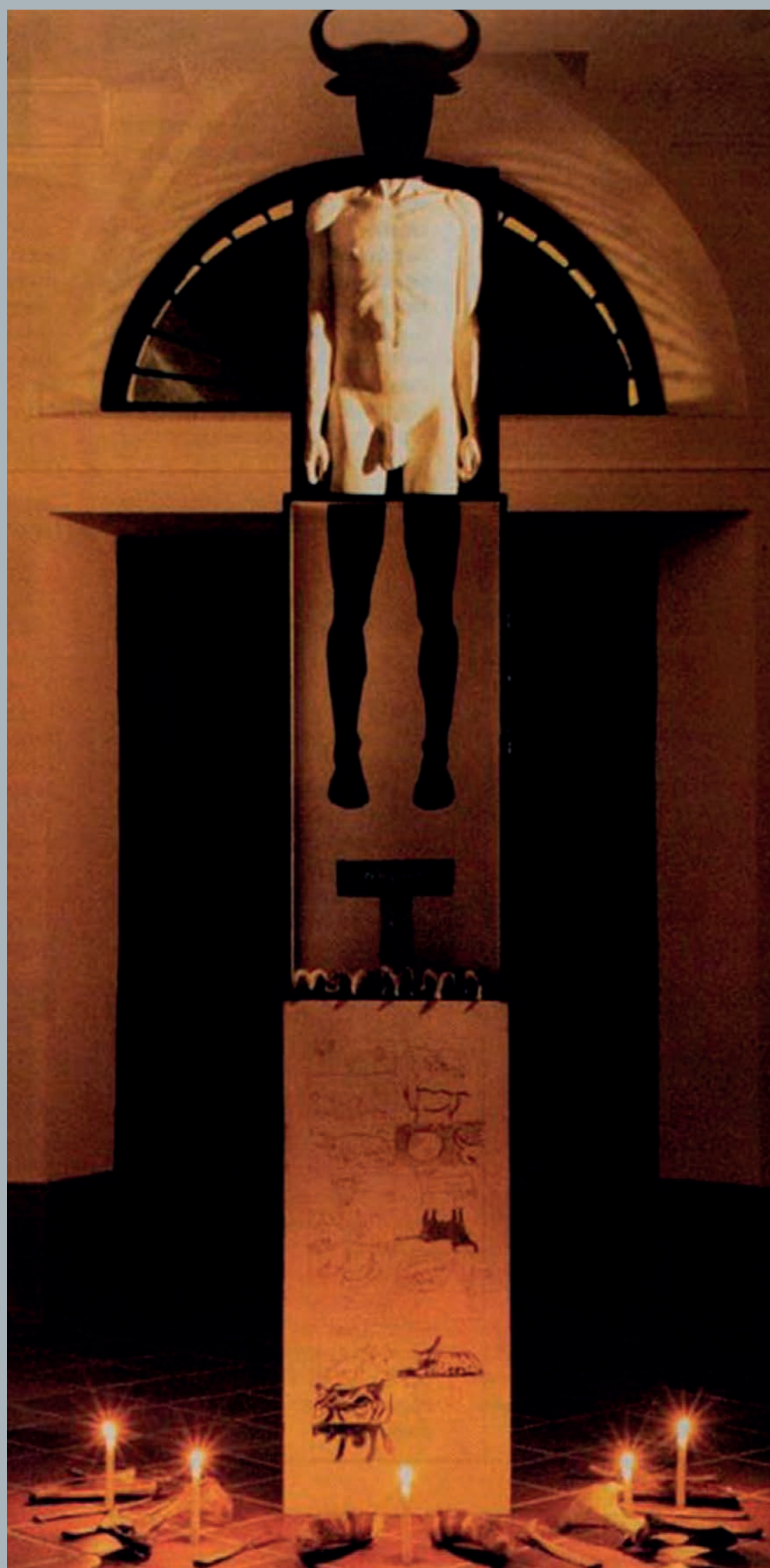
Si ahora se leen consecutivamente estas **frases rojas** desde la página 1 (comienzo de la PRIMERA PARTE) hasta la 167 (final de la misma), se obtiene un resumen conceptual de la tesis cuyas sentencias van siendo cada vez más largas, por complejas, hasta llegar a una página doble en la que aparece, en cada hemisferio, la misma frase con una sola palabra diferente: inmaterial / material.

En las páginas H.D. 144 y H.I. 144 se habrán advertido, a su vez, una frase en **caracteres púrpuras** en cada hemisferio, que constituyen la conclusión de que los conceptos de *sombra* y *presencia*, de las vías intuitiva y racional, respectivamente, son intercambiables por tratarse, en el fondo, de un mismo discurso con dos enfoques tan equiparables como complementarios.

Este sistema de acceder al resto de las conclusiones de la investigación, permite leerlas en un reencuentro rápido con las imágenes que han ilustrado el discurso, obteniendo una visión integral de esta tesis concebida como obra de arte inteligente, que no sólo pretende transmitir información desde el plano objetivo, sino sugerir experiencias desde el subjetivo, antes de pasar a contemplar las conclusiones más relevantes convertidas en **mi obra escultórica ritual, tangible e intangible**.

# **I MISA POR EL AUROCH**

Centro de Arte  
San Clemente.  
Antigua capilla  
mozárabe.  
Toledo.



## **4 1985-2015. TREINTA AÑOS DE INVESTIGACIÓN ESCULTÓRICA PRESENCIAL/RITUAL**

Se presenta a continuación una selección de obra personal escultórica, tangible e intangible, enunciada desde los modos de presencia escultórica investigados anteriormente. Son respuestas, conclusiones artísticas del proceso de investigación presencial llevada a cabo, durante el tránsito del primer al segundo milenio en el que he consolidado fórmulas de magia *lumínico-umbrátil* con las que expresar lo inefable.

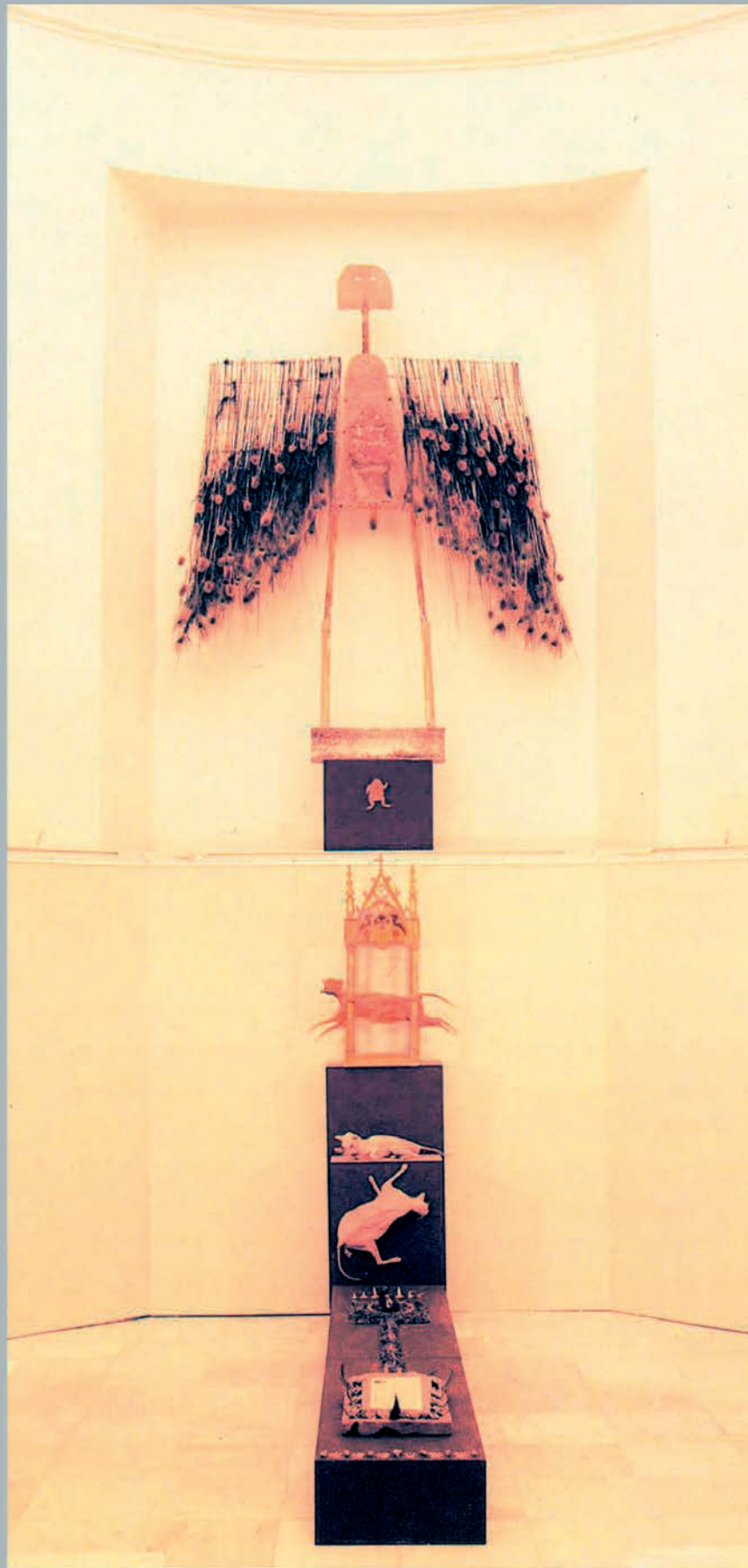
El arte es magia poderosa, a través de la cual el ser humano ha adquirido fuerza y conocimiento, afrontando sus procesos vitales, su supervivencia física y mental ante problemas como la injusticia social o la misma muerte. Estar en el arte es estar en la zona más intensa de la vida.

## **II MISA POR EL AUROCH**

Posada de la  
Hermandad.  
Antigua sede  
de la Santa  
Hermandad.  
Toledo.

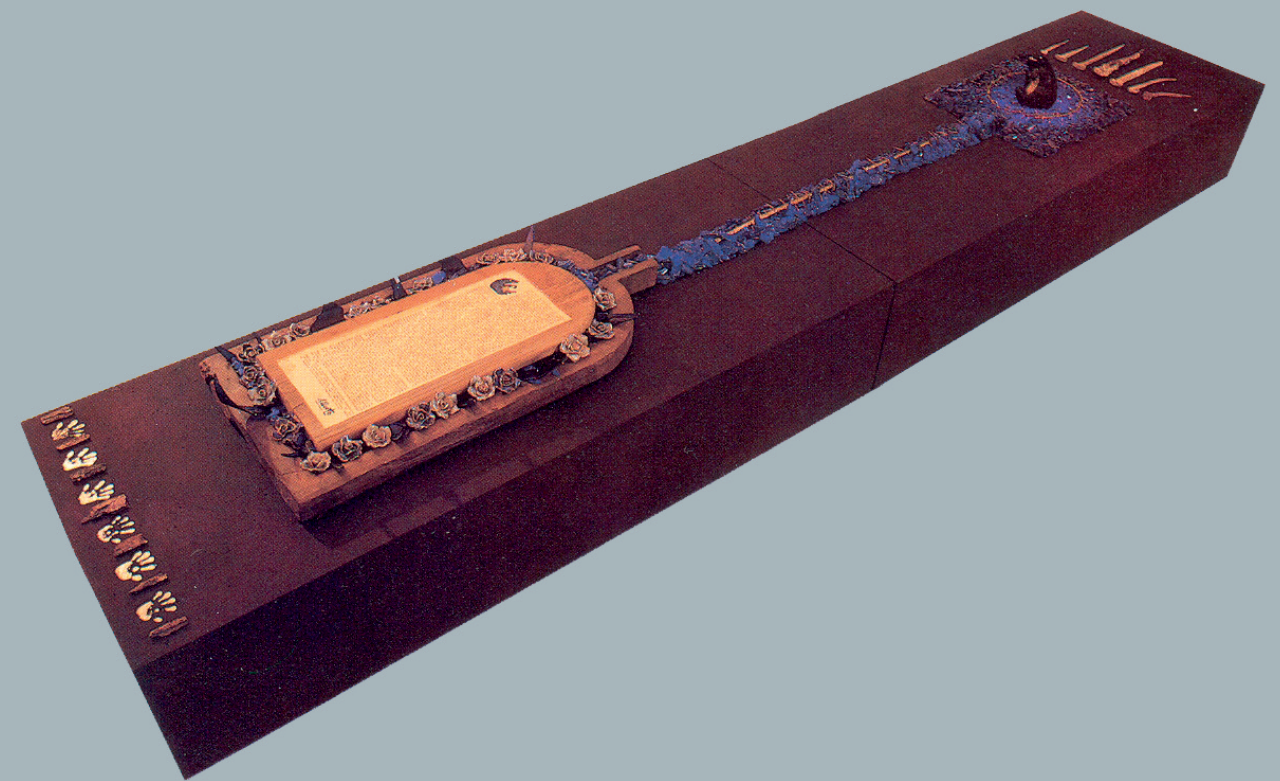
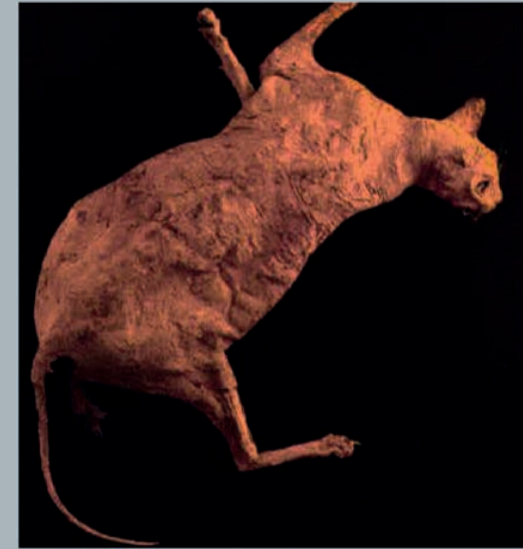






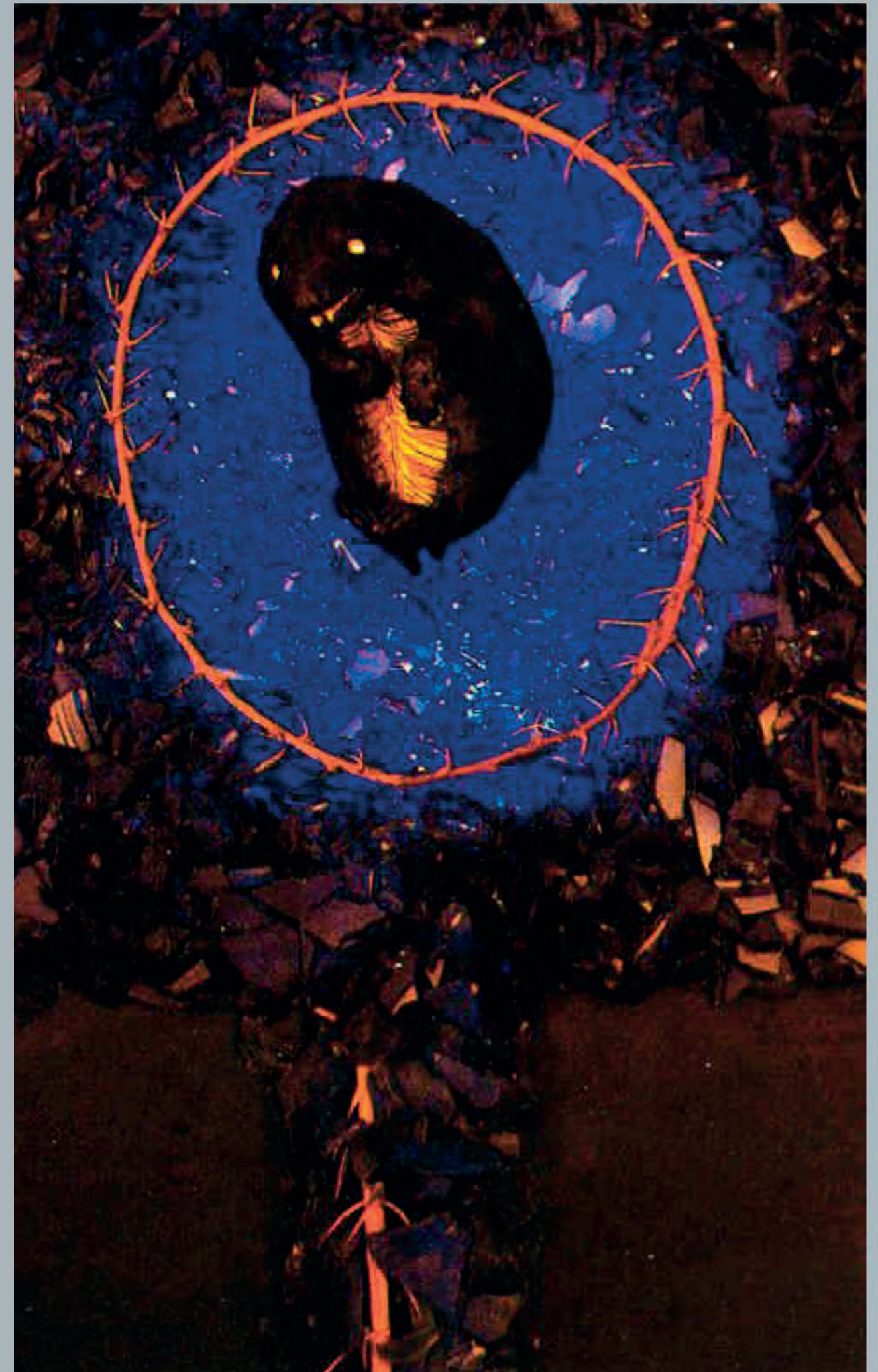
**I MISA POR  
ALBERTO**  
Sala de Arte Trinidad,  
antigua capilla católica.  
Toledo.

386

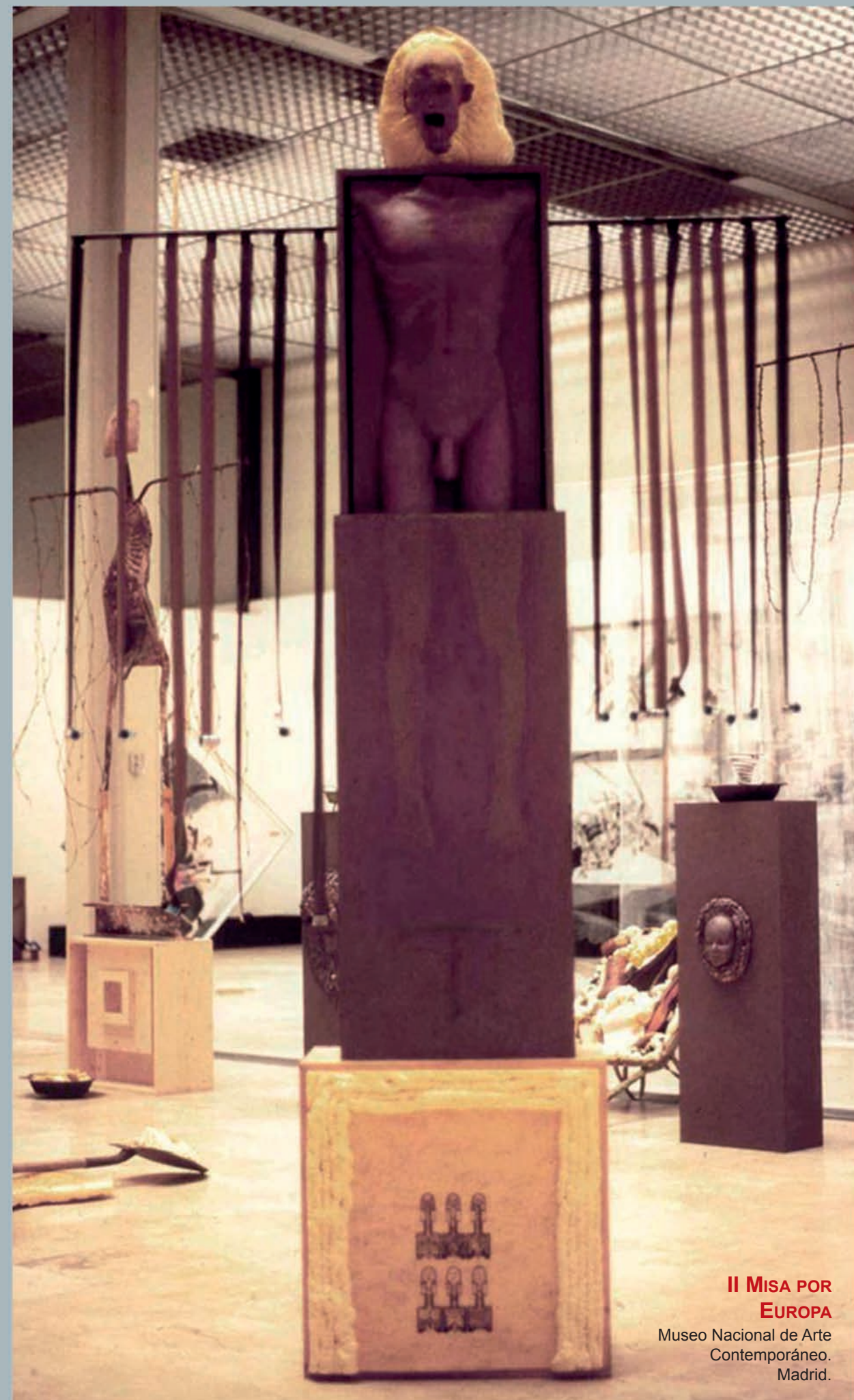


387

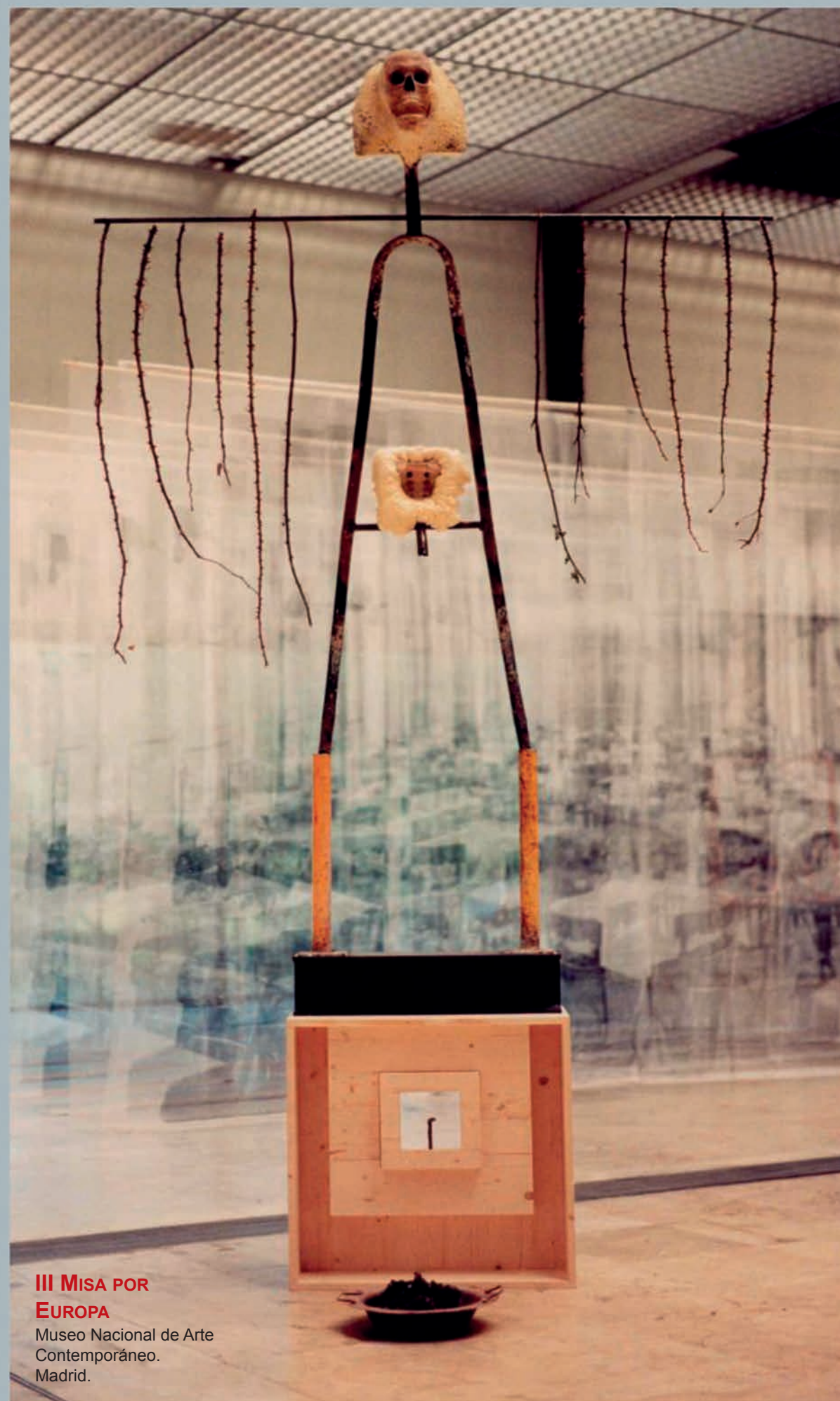












**III MISA POR  
EUROPA**

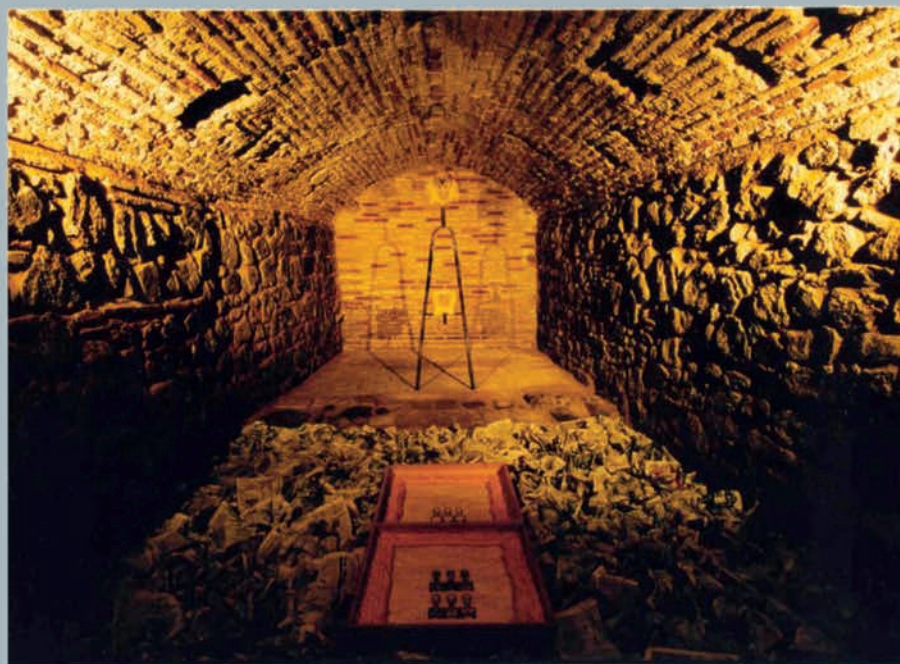
Museo Nacional de Arte  
Contemporáneo.  
Madrid.



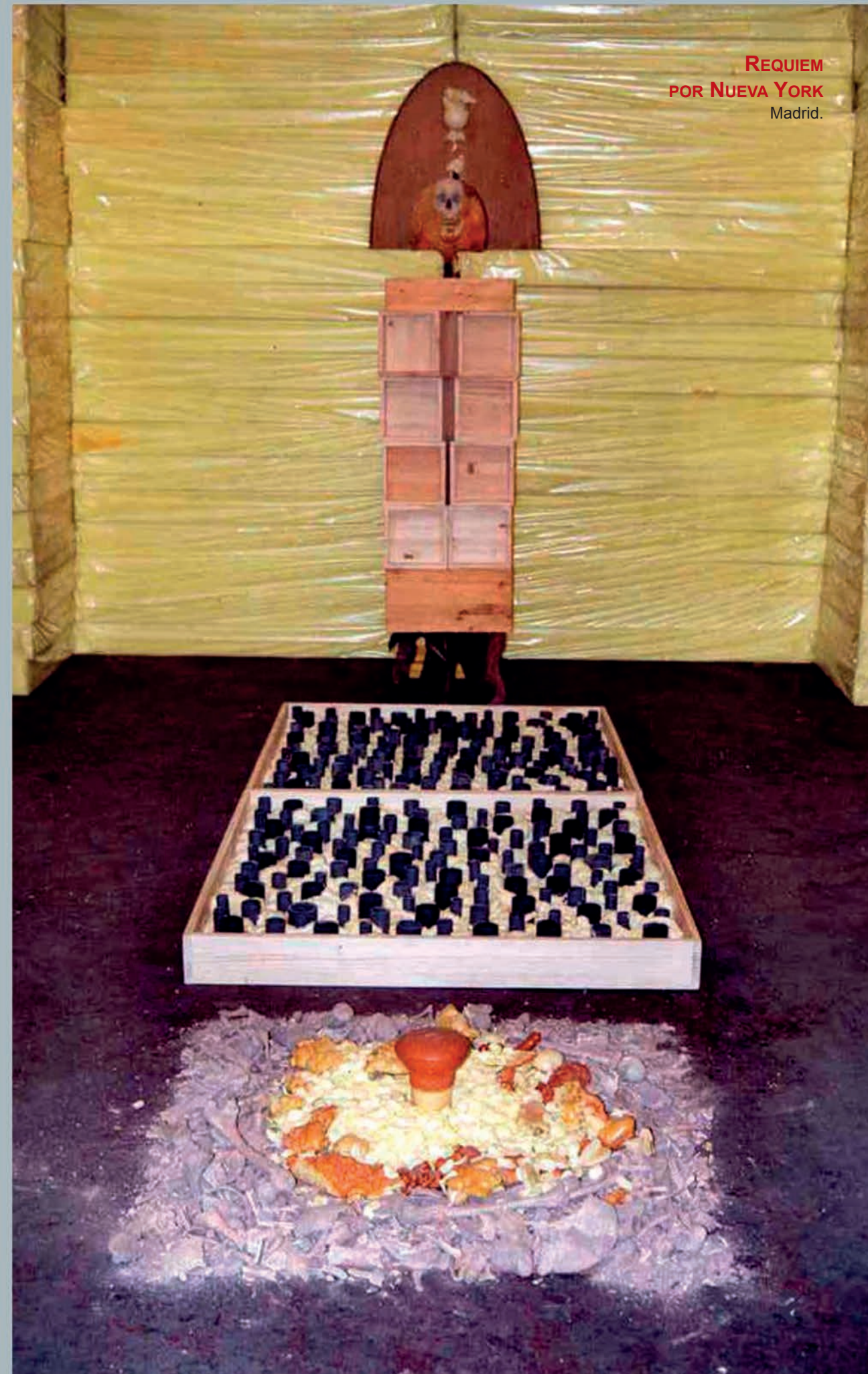
**IV MISA POR  
EUROPA**

Museo Nacional de Arte  
Contemporáneo.  
Madrid.





**REQUIEM  
POR KOSOVO**  
Antiguas mazmorras  
medievales del palacio  
Posada de la Hermandad.  
Toledo.

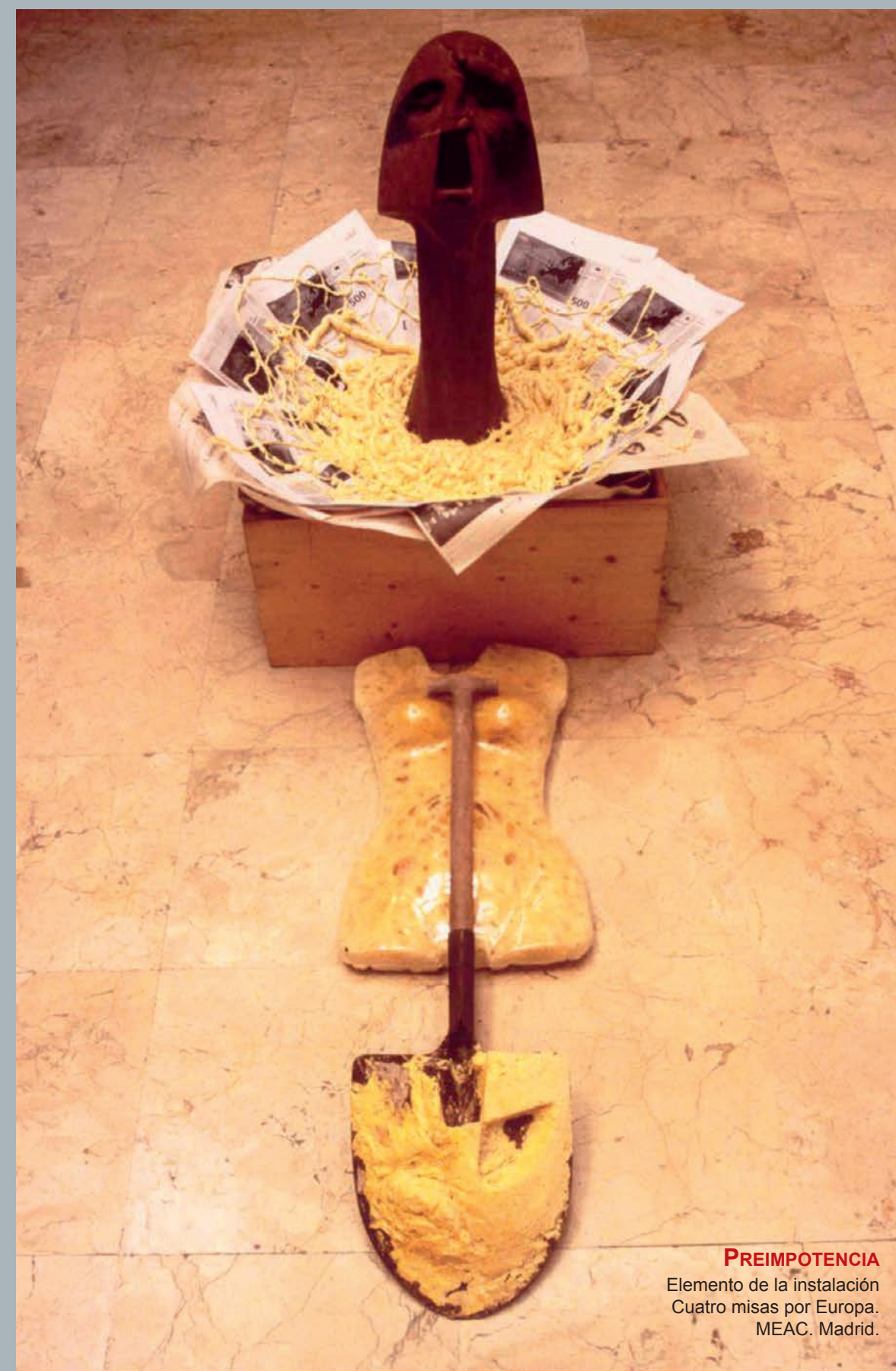


**REQUIEM  
POR NUEVA YORK**  
Madrid.





**MALETA DE  
ABRAHAM ABRAVANEL**  
Elemento de la instalación.  
Cuatro misas por Europa.  
MEAC. Madrid.



**PREIMPOTENCIA**  
Elemento de la instalación  
Cuatro misas por Europa.  
MEAC. Madrid.



LOC. 'Voz de amanecer', elemento para rito presencial.  
Madera, escayola, plastilina y cera.

60 x 90 x 30 cm.

CANTO DE AIRE  
Y DE FUEGO

Museo de Benalmádena



Pieza del Neolítico  
(c. 6.000 A.C.)

Solar  
Masculino

Palas para  
mover la tierra,  
plantar semillas de árbol,  
hincar menhires de luz,  
cubrir dólmenes de sombra,  
abrir laberintos de misterio,  
levantar ciudades de arcilla,  
cavar trincheras de dolor,  
enterrar a los muertos.  
Palas para excavar  
lo invisible.



Fernando Barredo, 'Autorretrato presencial'  
pala de hierro  
poliuretano  
escayola.  
1985.



Relicarios. Hongwe, Gabón



Fernando Barredo (LOC), 'EUFORIA'  
poliester/fibra de vidrio.  
altura: 75 cm. 1985.

Constantin  
Brancusi  
'Madame L.R.'  
1914-1918  
Madera  
94 cm.

A la caza  
de arquetipo  
SOLAR y  
MASCULINO  
desde el que  
formular ritos  
presenciales.

Fernando  
Barredo de Valenzuela:

LOC.

ENCUENTRO CON  
LA SOMBRA

propia





# **PRIMER JINETE**

Elemento de la instalación. Las Fieras de la Tierra.  
Madrid.

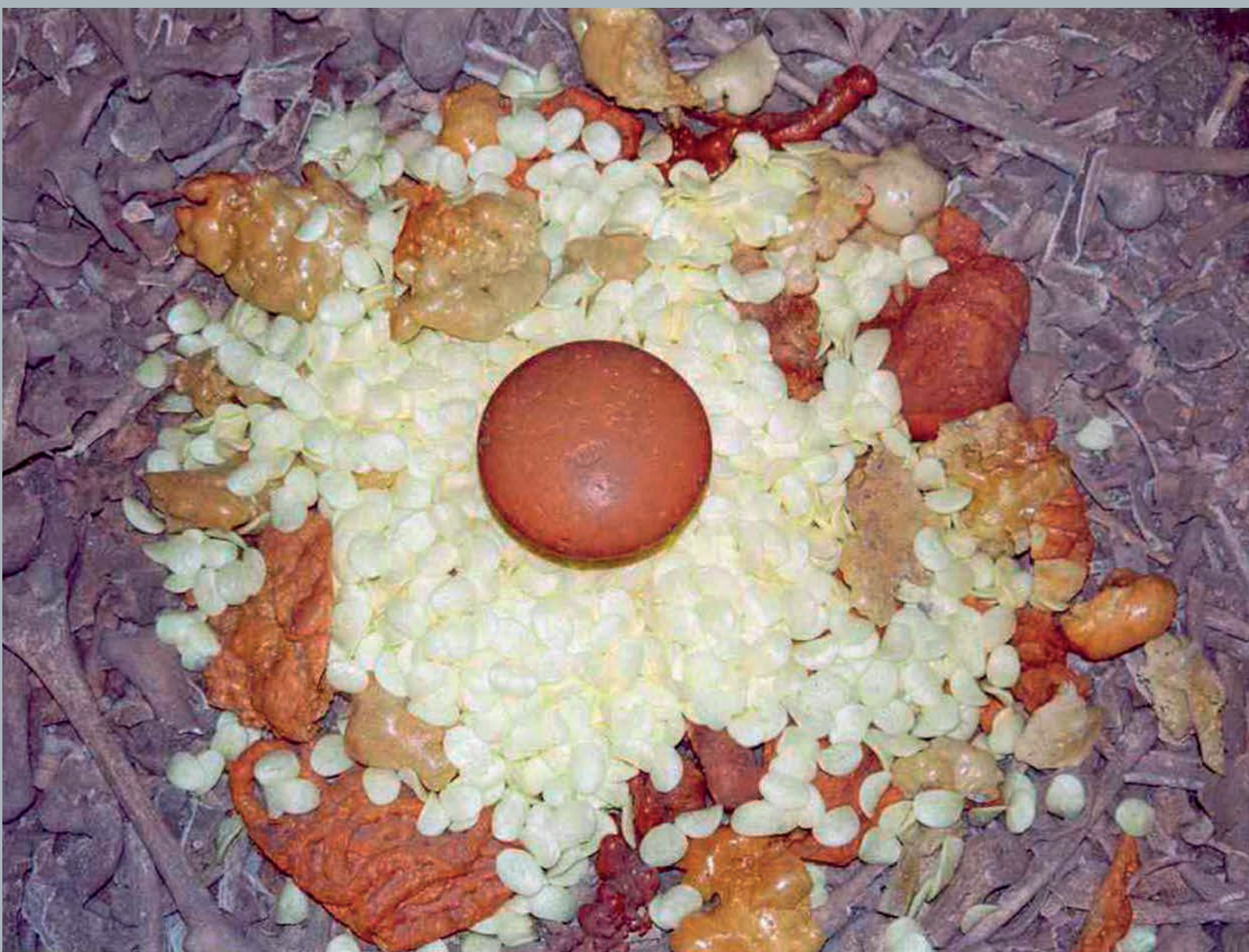
400



# **SEGUNDO JINETE**

Elemento de la instalación.  
Las Fieras de la Tierra.  
Madrid.





# **ESTERCOLECTA**

Elemento de la instalación. Las Fieras de la Tierra.  
Madrid.



# **Voz**

Elemento de la instalación.  
Cabe Aire.  
Exposición Preposiciones del Aire.  
Los Molinos. Madrid.











# MARCA

Elemento de la instalación. Cabe Aire.  
Exposición Preposiciones del Aire.  
Los Molinos. Madrid.



# NAUFRAGIO

Elemento de la instalación. Cabe Aire.  
Exposición Preposiciones del Aire.  
Los Molinos. Madrid.



**CABE AIRE**

Instalación.  
Exposición Preposiciones del Aire.  
Los Molinos. Madrid.





**PIEL DE PENKA**

Elemento de la instalación.  
Imno a Tangra  
Balchik. Bulgaria.



**IMNO A TANGRA**

Instalación ritual.  
Balchik. Bulgaria.





Elementos de la instalación. Imno a Tangra. Balchik. Bulgaria.



**REQUIEM POR MADRID**  
Galería Ar+51. Toledo

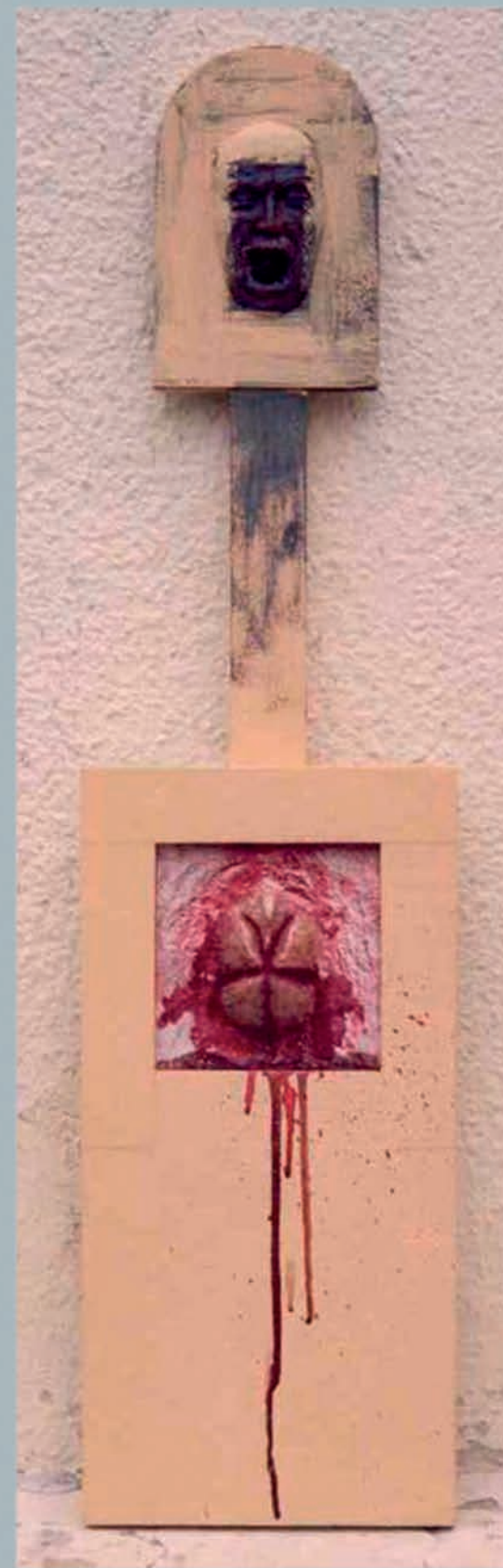




**LAUDE POR SPLITZ**  
Splitz. Croacia.

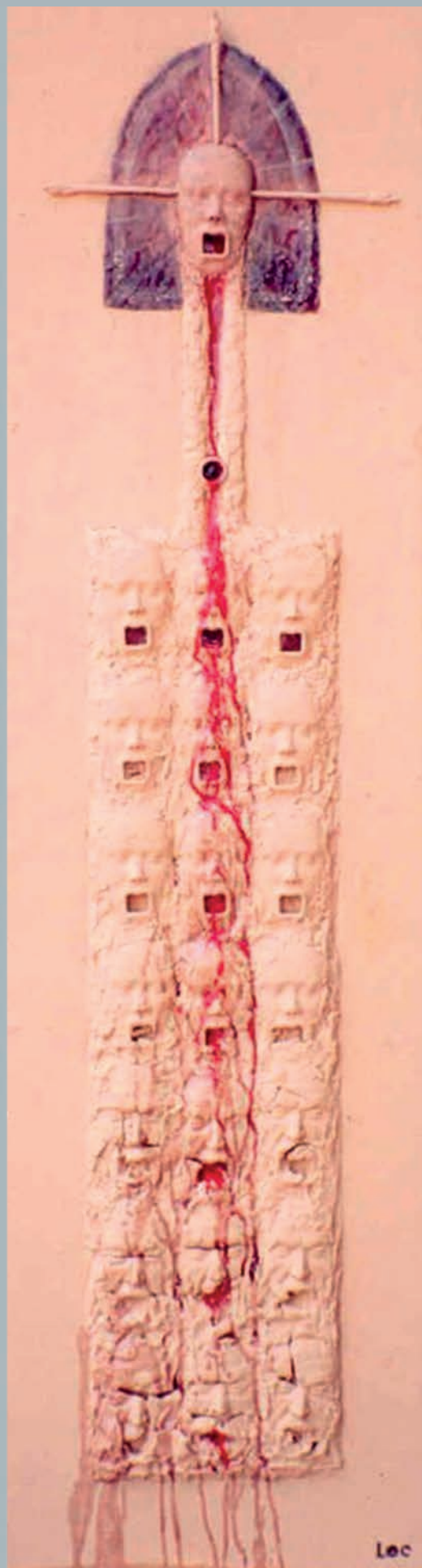


414



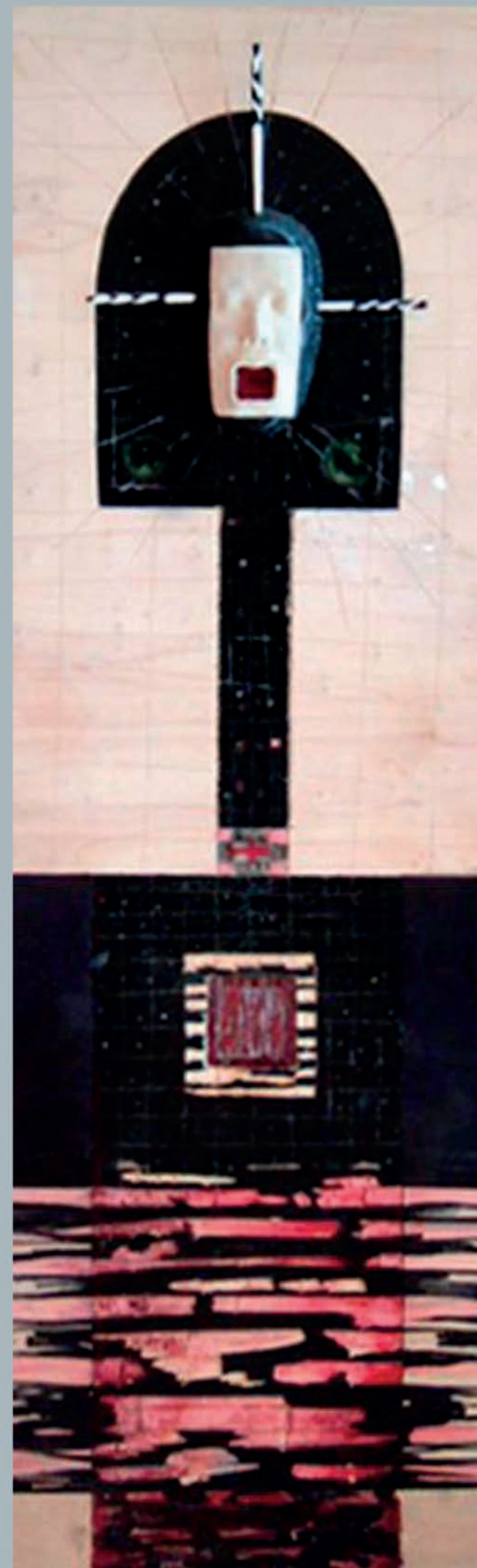
415





**COM.UNION.COM**  
(Requiem por Bagdad).  
Gorizia. Italia.

Lec



**BACUMBRAVIT**  
Gorizia. Italia.





**GORATA NA BARZIA** (detalle)  
Museo de escultura al aire libre.  
Barzia. Bulgaria.



'Gorata na Barzia'. Bulgaria. 2003.



**GORATA NA BARZIA**

(detalle)  
Museo de escultura  
al aire libre.  
Barzia. Bulgaria.



**PRESAGIO**

(detalle)  
Medana. Slovenia.





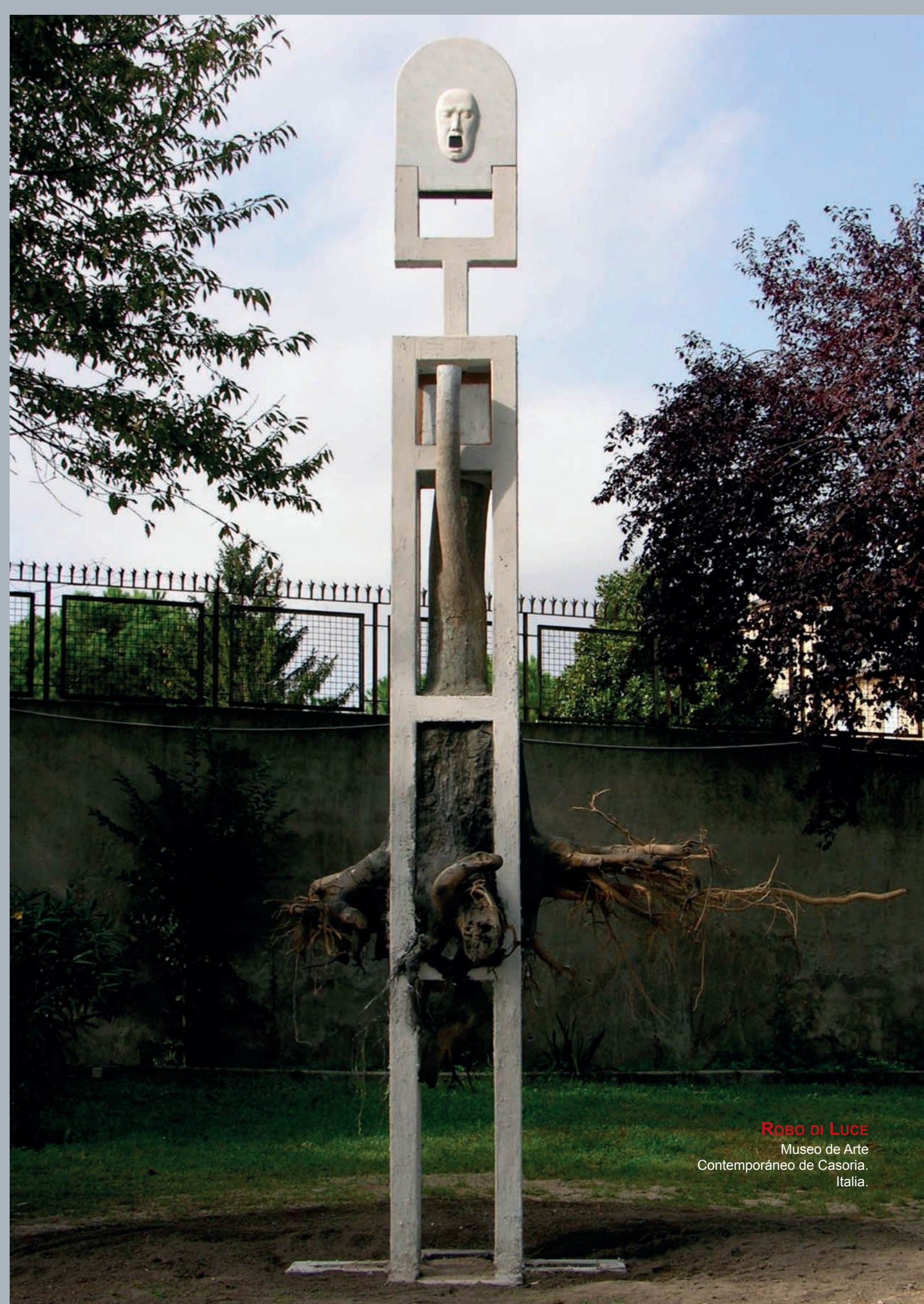
**TRES DESEOS  
PARA VÍCTOR**  
I Encuentro  
internacional de Artistas  
en Toledo.  
NEXO.



**HETERORTODOXIA**  
Carei. Rumanía



**THE COG**  
Nápoles. Italia.



**ROBO DI LUCE**  
Museo de Arte  
Contemporáneo de Casoria.  
Italia.



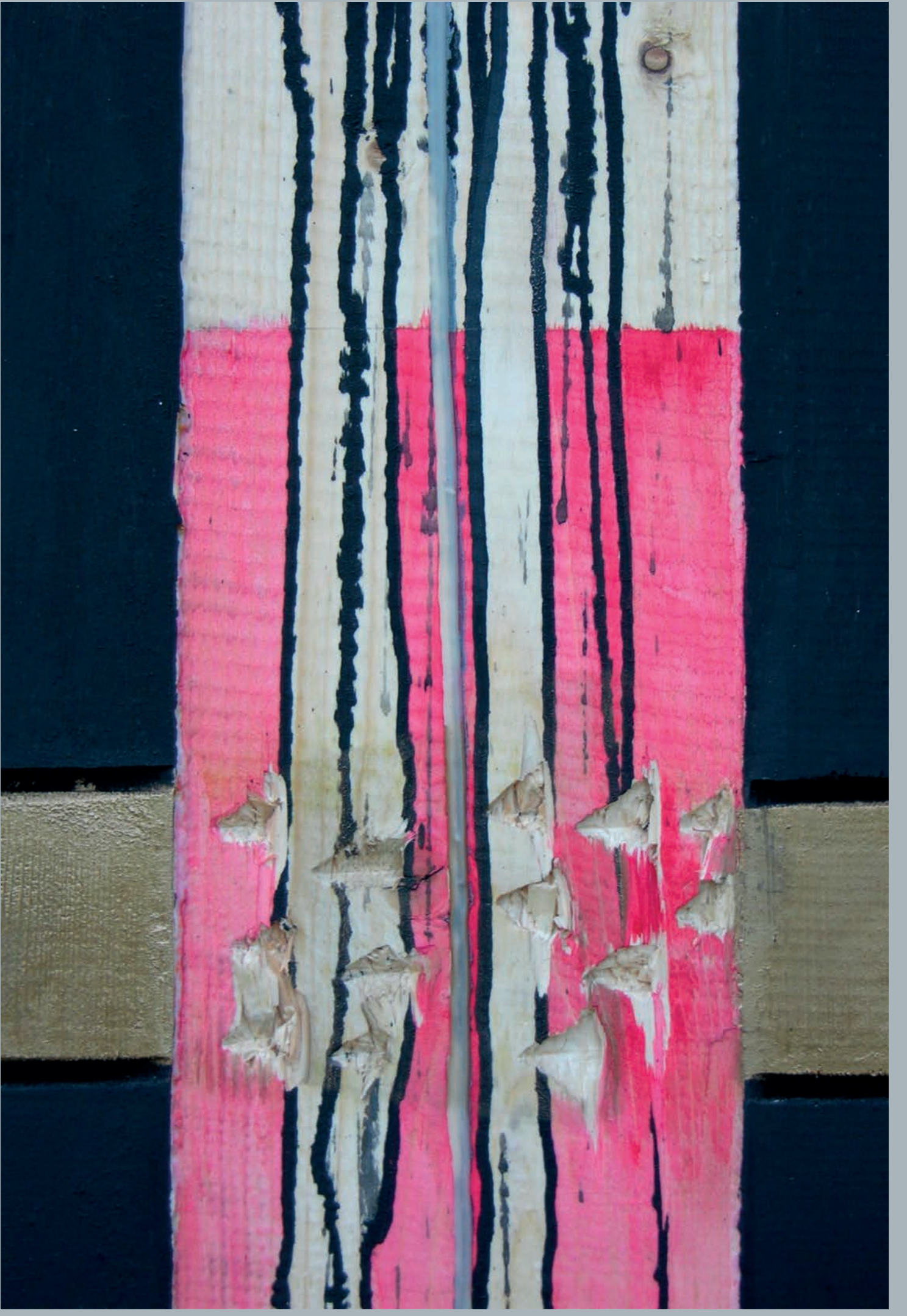


**CINCO DÍAS EN MACEDONIA**  
Galichnik Art Colony 2005

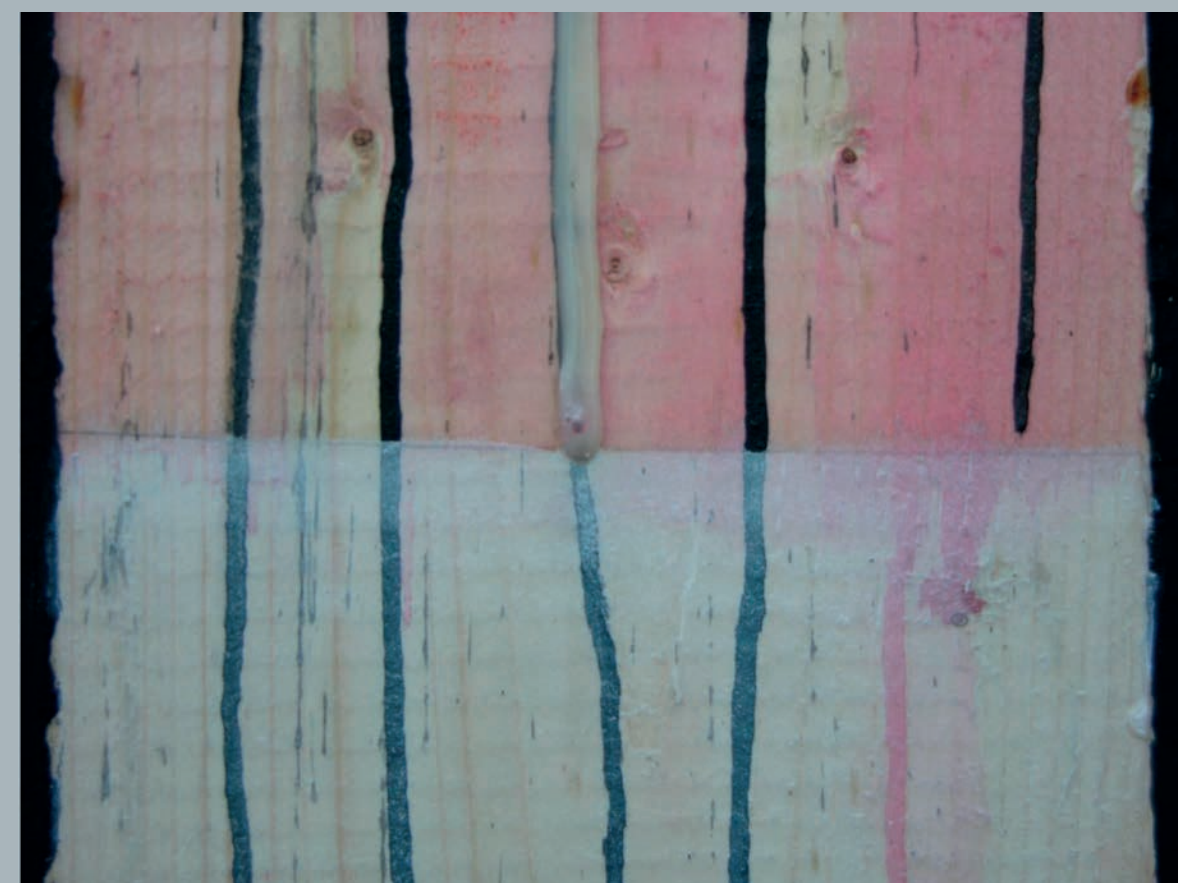


**CINCO NOCHES EN MACEDONIA**  
Galichnik Art Colony 2005





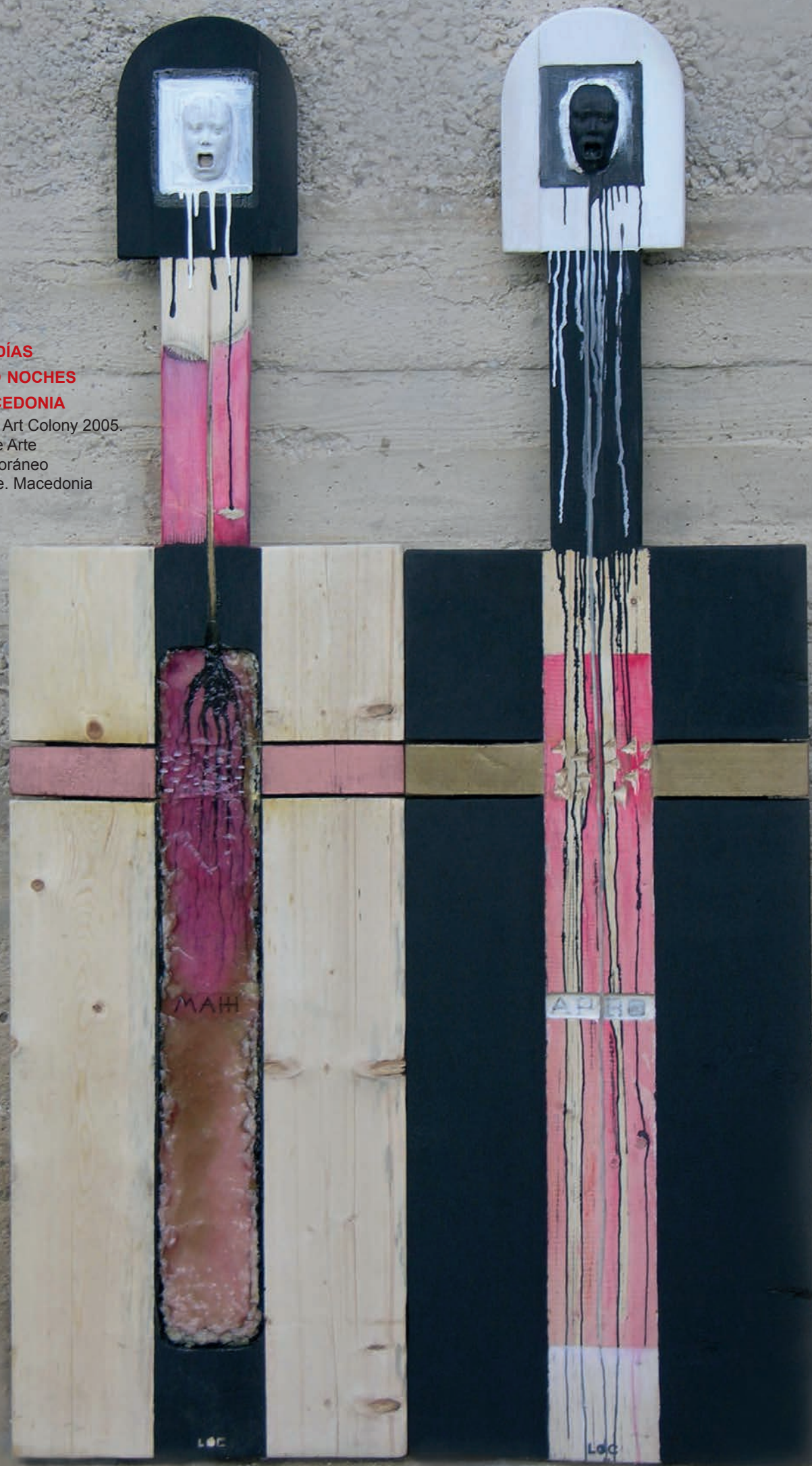






**CINCO DÍAS  
Y CINCO NOCHES  
EN MACEDONIA**

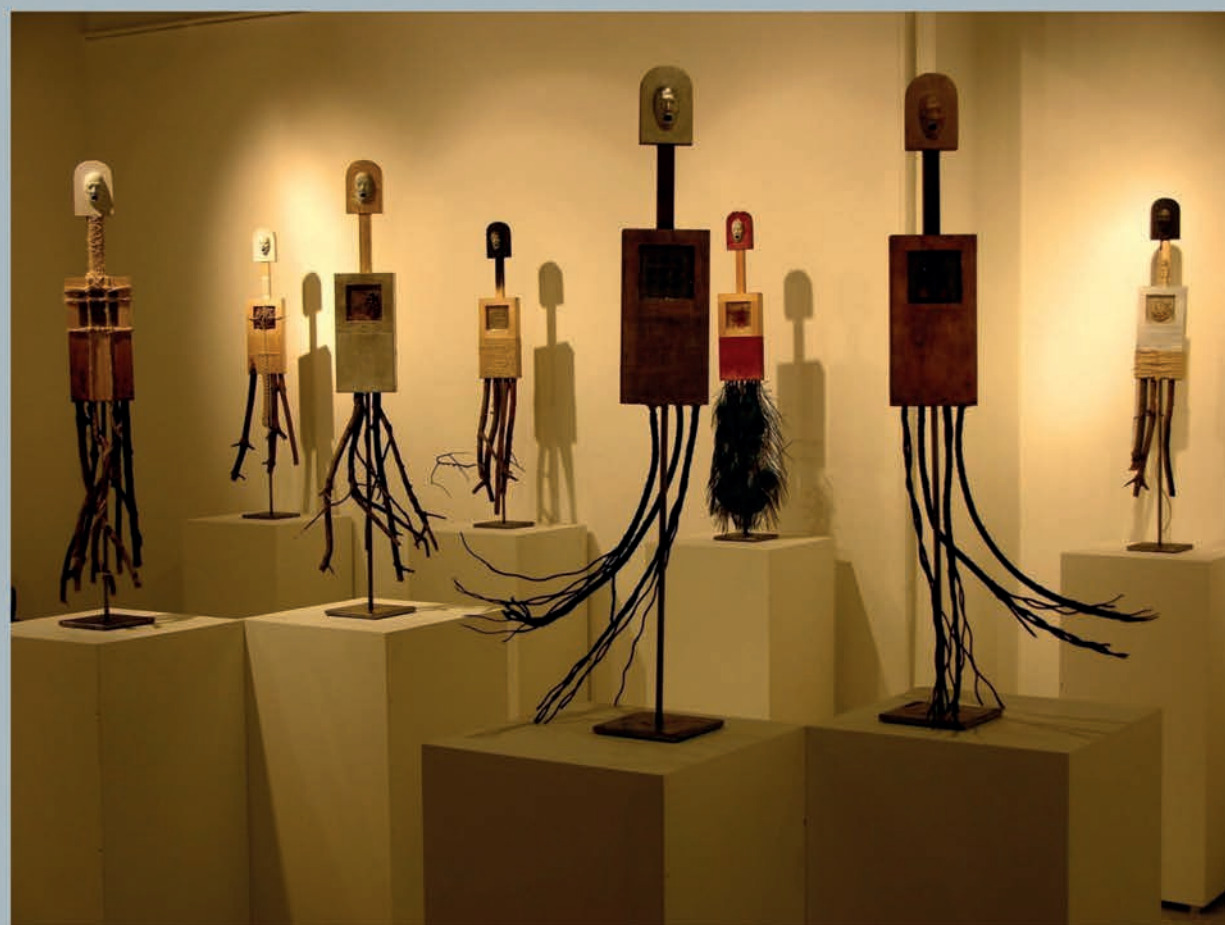
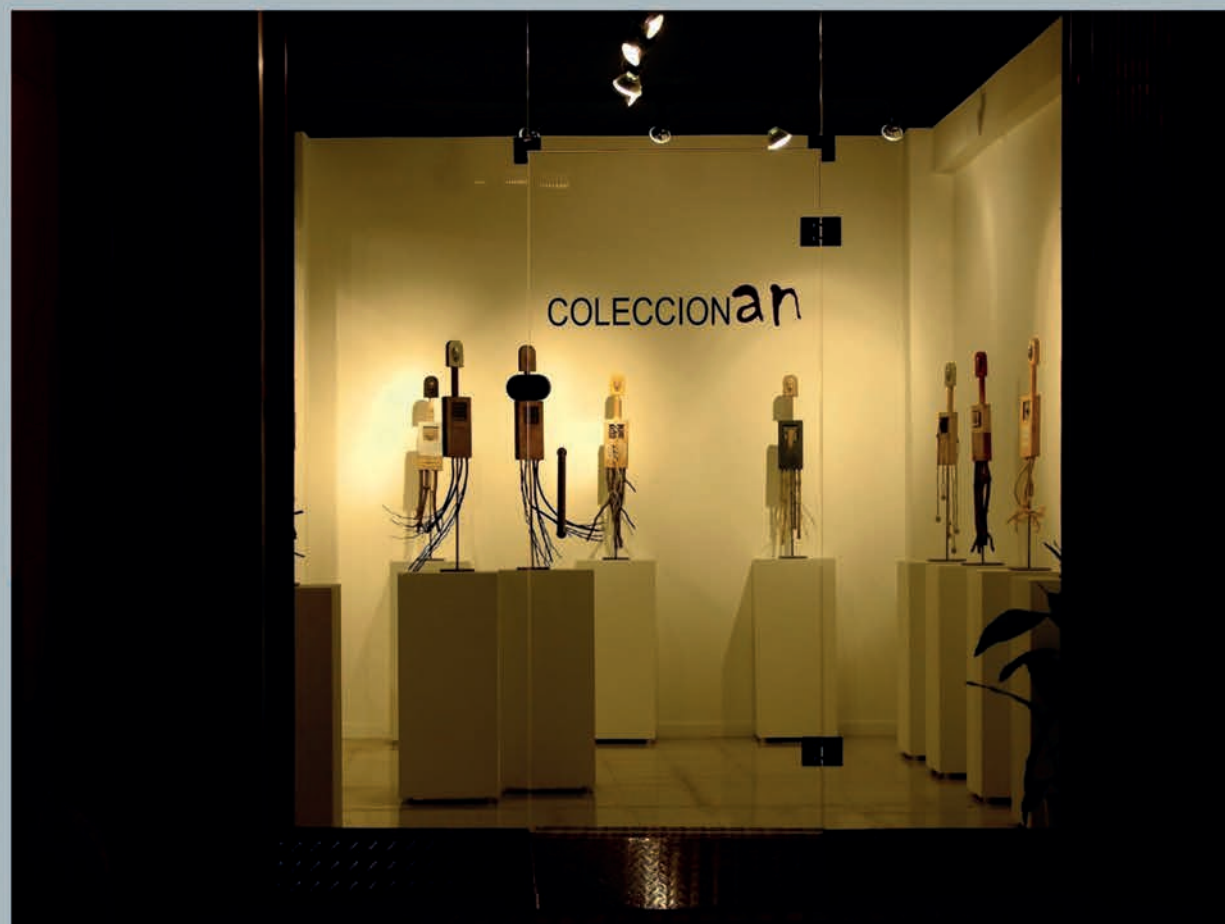
Galichnik Art Colony 2005.  
Museo de Arte  
Contemporáneo  
de Skopje. Macedonia



**CYSGOD Y DDRAIGI**  
Arlech. Gales. UK.







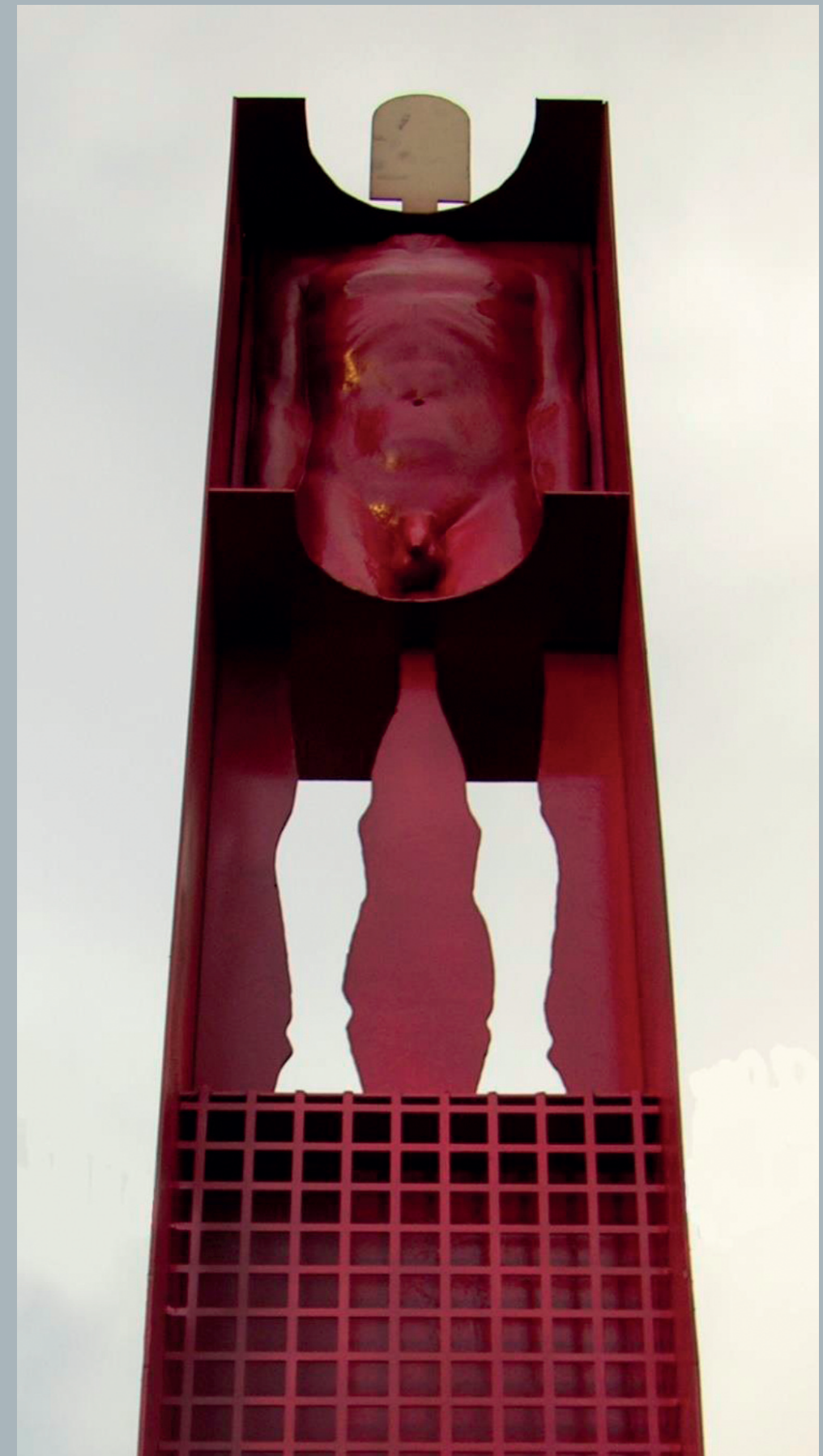
**PRIMERA HOGUERA DE PALABRAS**  
Galería coleccionAN.  
A Coruña.







'Misa por Platón'. México 2005.



### MISA POR PLATÓN

Hernandades Escultóricas México-España.  
Museo de Arte Contemporáneo MACAY.  
Mérida de Yucatán. México.





'luminaria Ein Hod'. Israel. 2007



'Atanor de Achaia'. Grecia. 2009





'A Duna emlékei'. Hungria 2009

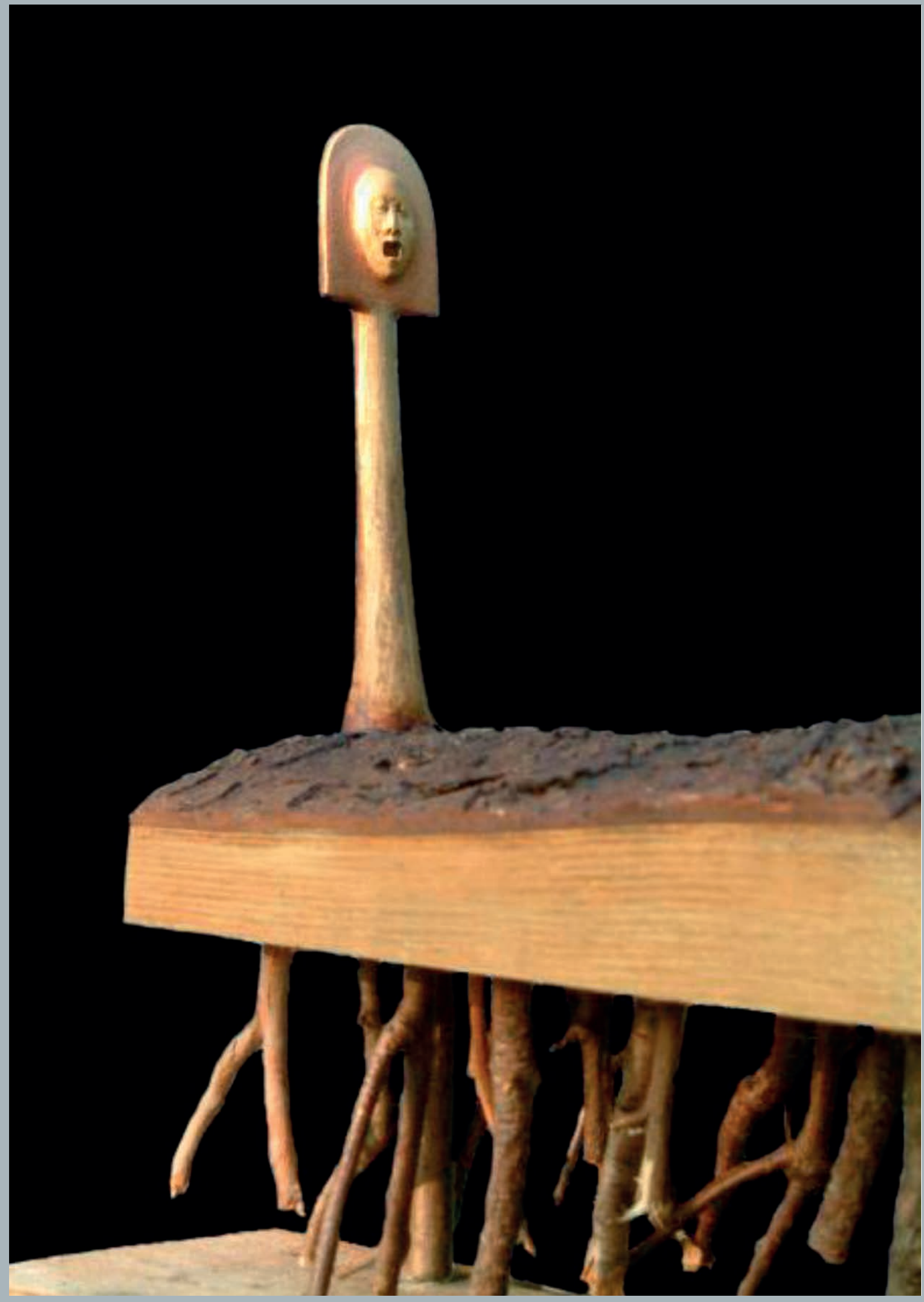


'Amber Licht'. Mallnitz (Austria). 2009.



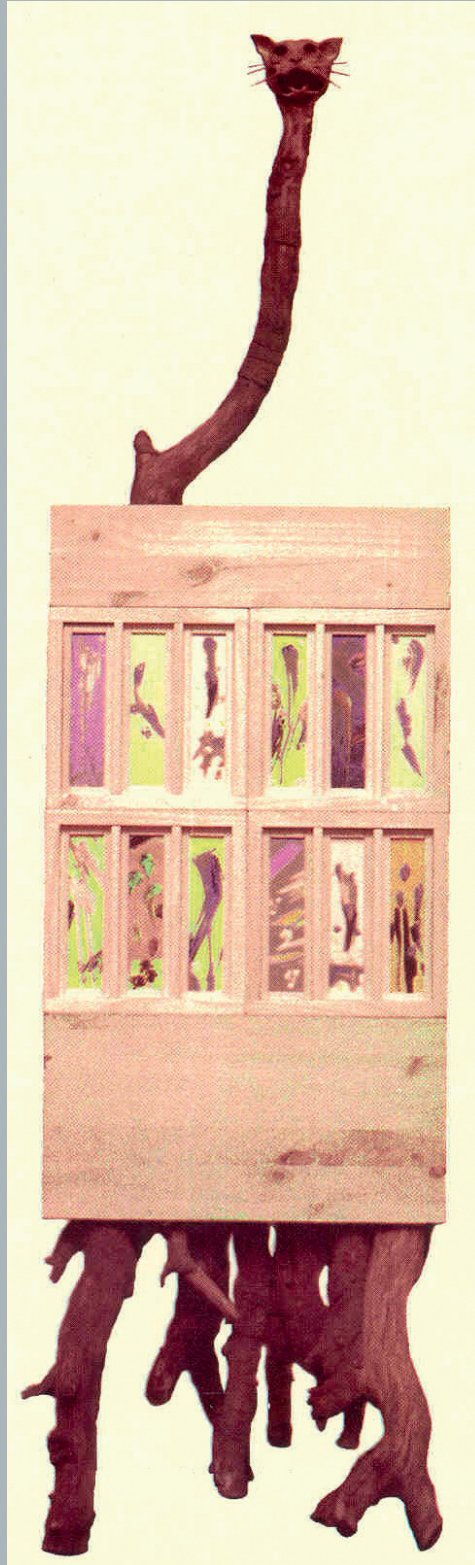


**ÁNIMA-L**  
 Barcía. Blgaria.





**FELOMAQUIA**  
Toledo.

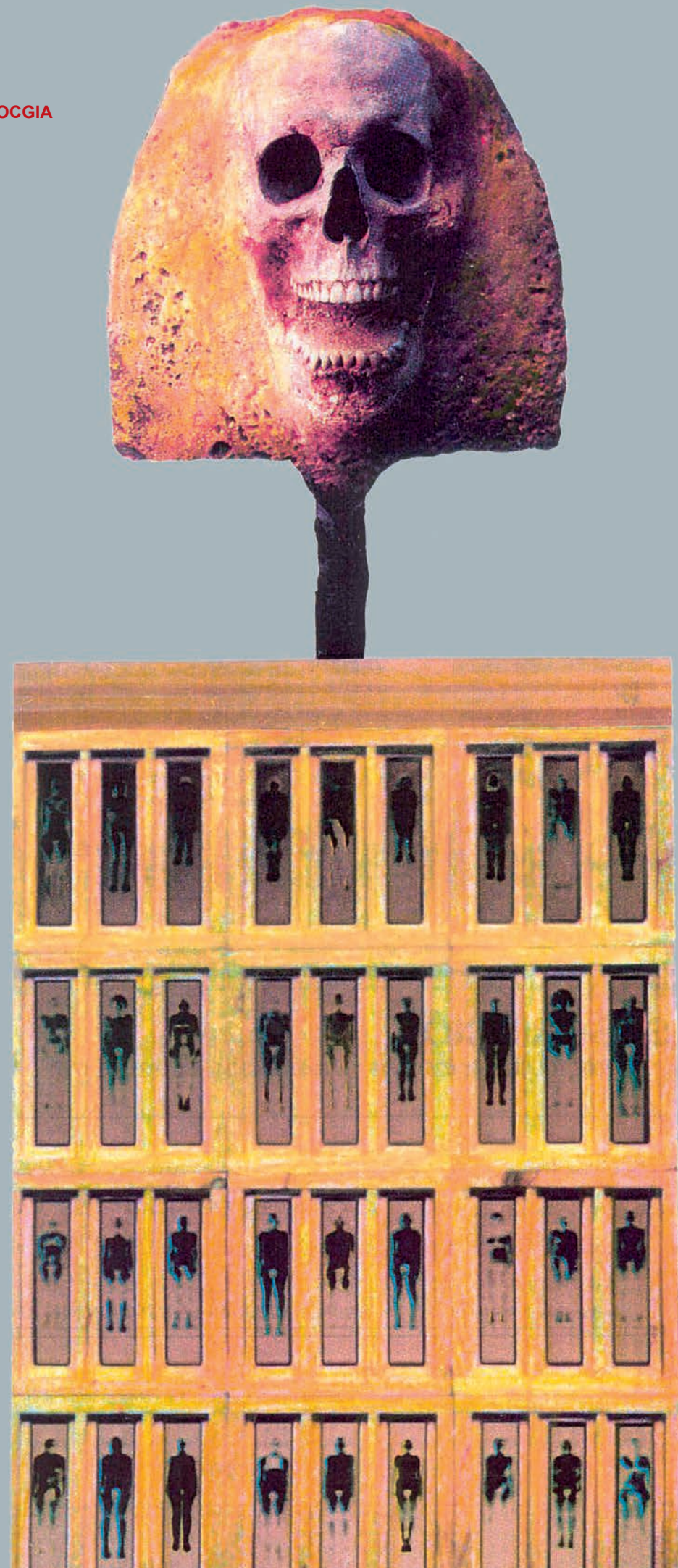


**LA VENUS DEL ESPEJO**  
Ayuntamiento de Elbas. Portugal.





**TANATOLOGIA**  
Toledo.



**ANTROPOLOGIA**  
Toledo.







**CORO DE ATARDECER**  
Círculo de Arte de Toledo.

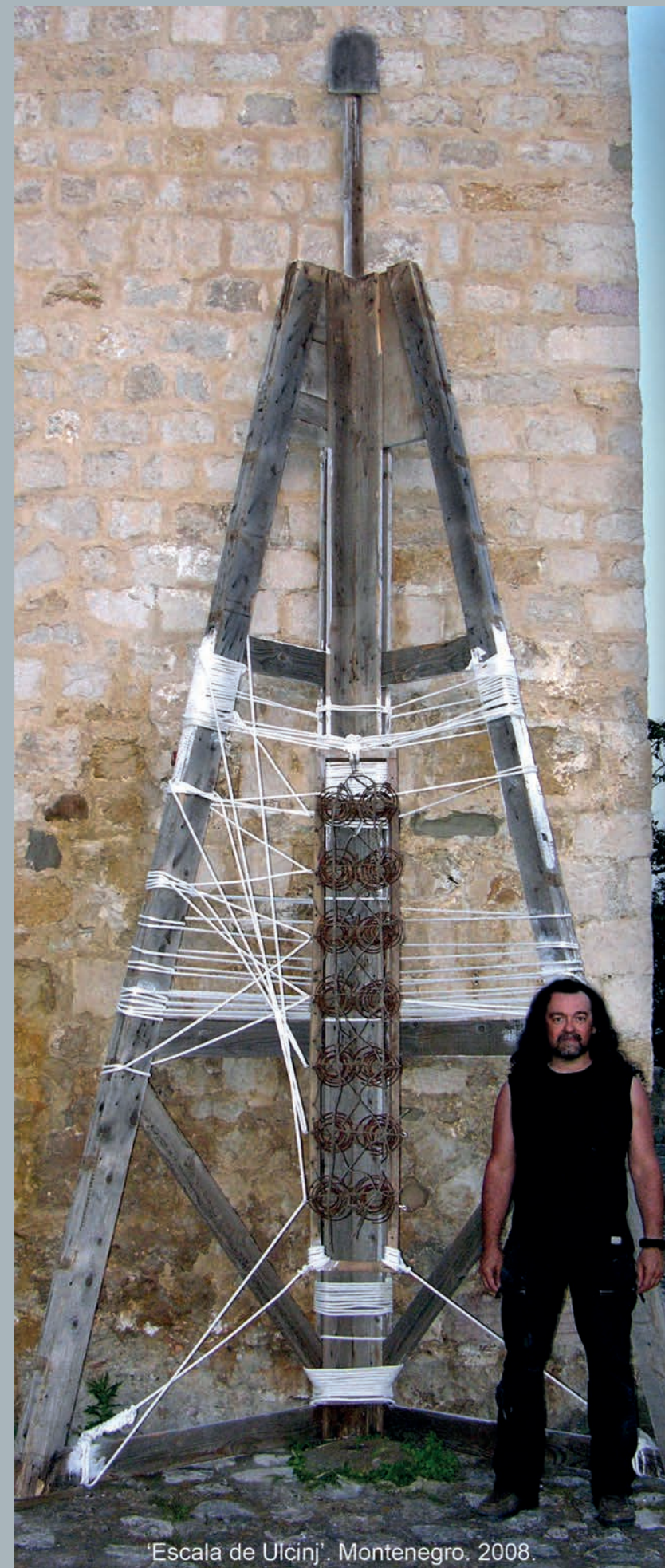


**CORO DE ATARDECER**  
Feria Internacional de Arte Independiente, FAIM. Madrid.





**BÁCULO MORTEM**  
Proyecto Internacional  
Unclaimed Luggage.



'Escala de Ulcinj'. Montenegro. 2008.





**NAUFRAGIO HISTÓRICO**  
Toledo.



**NAUFRAGIO VERDE**  
Medana. Slovenia.





**NAUFRAGIO ROJO**  
Trieste. Italia.



**LUMENUMBRA**  
Sala Acuarella.  
Toledo.







'Eclipse da fronteira' Portugal. 2011.



'Shadows elegy' New York, USA. 2014.



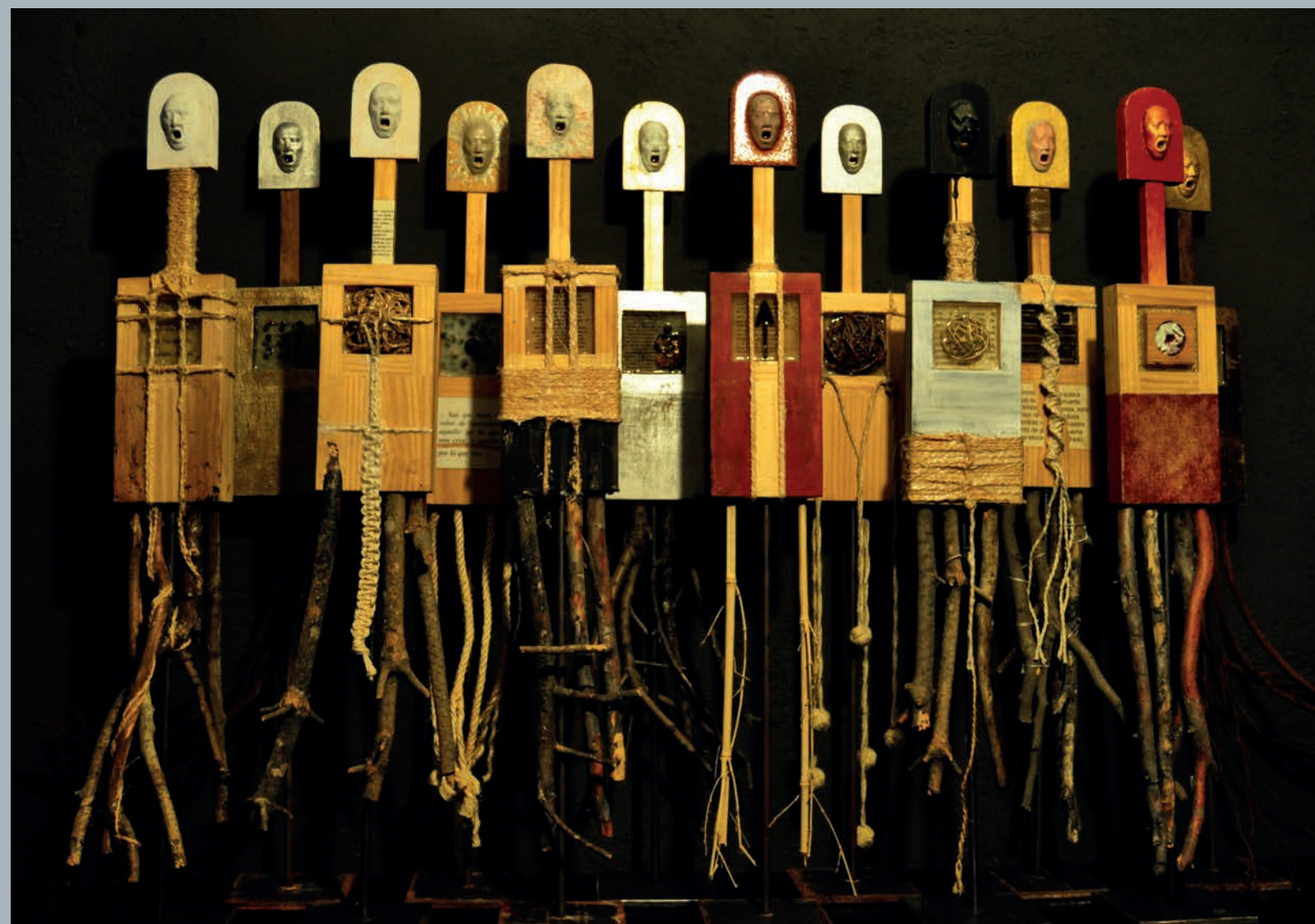
### KRONOTURGIA II

Galería de la Escuela  
de Bellas Artes de Lodz.  
Lodz. Polonia

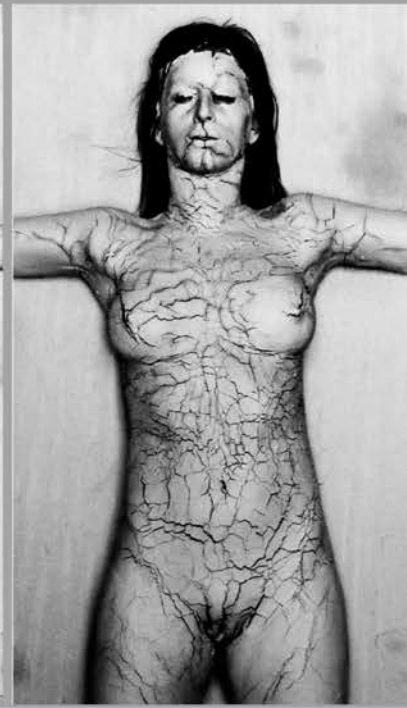
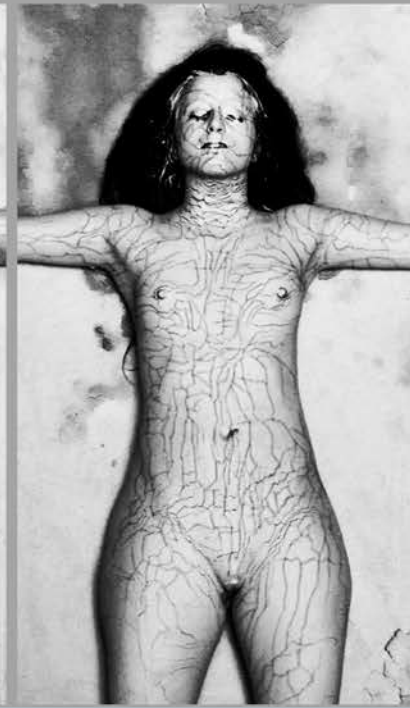
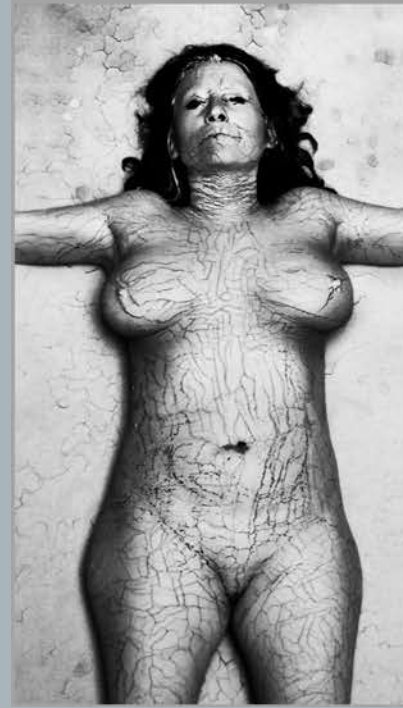
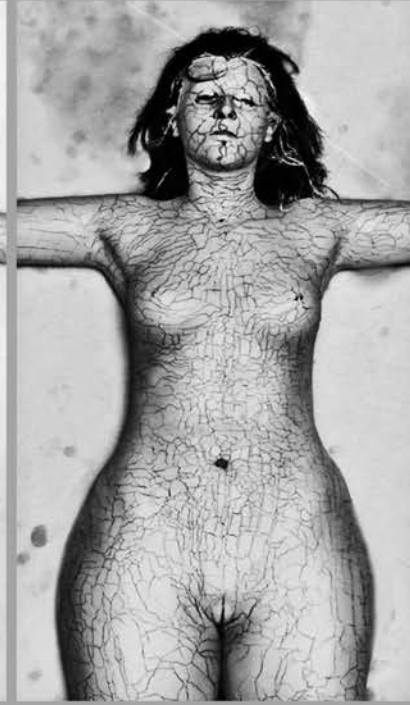
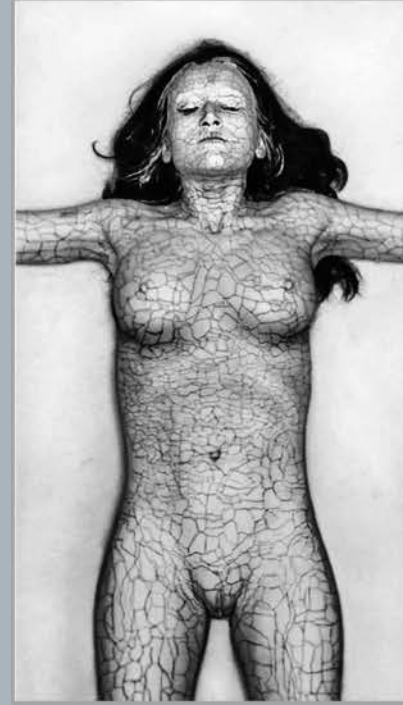
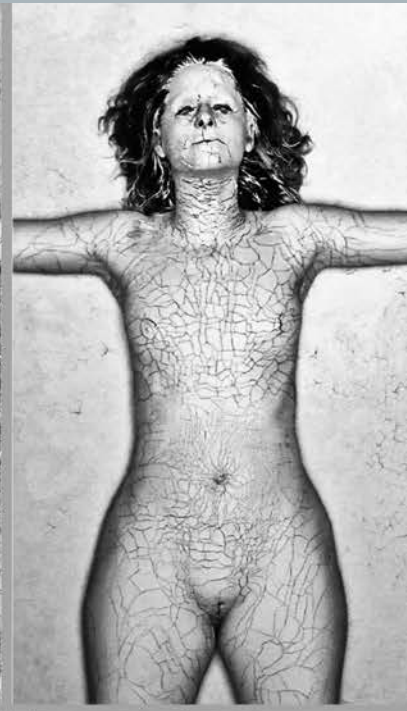
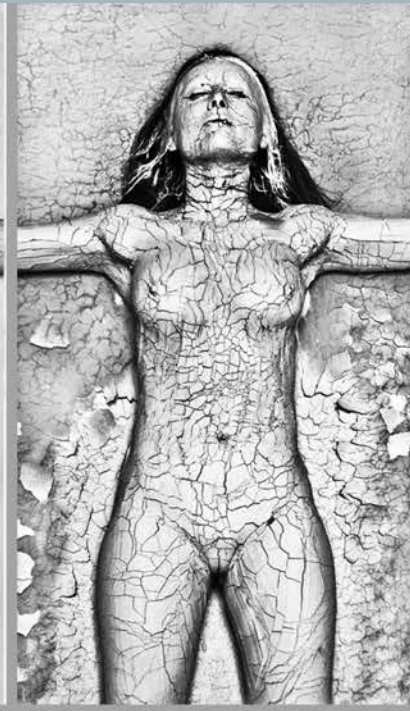
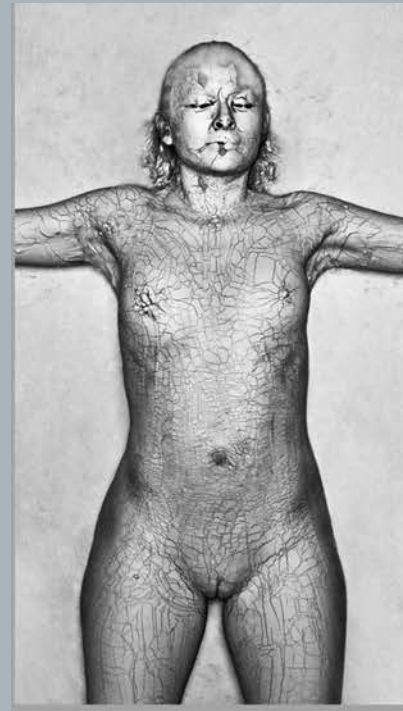
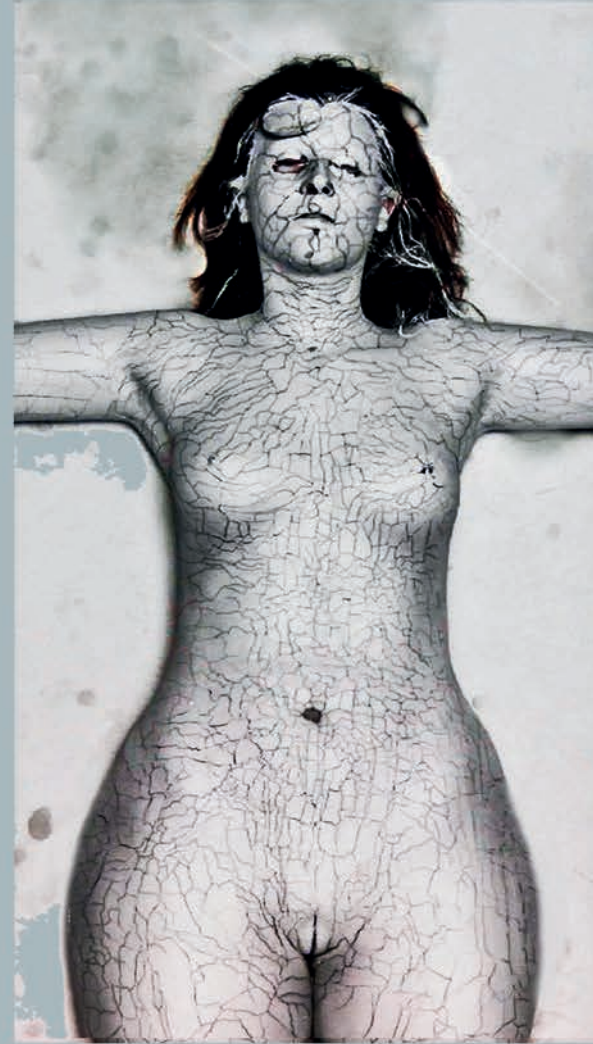


### HOGUERA DE PALABRAS 3

Galería Centar.  
Podgorica. Montenegro





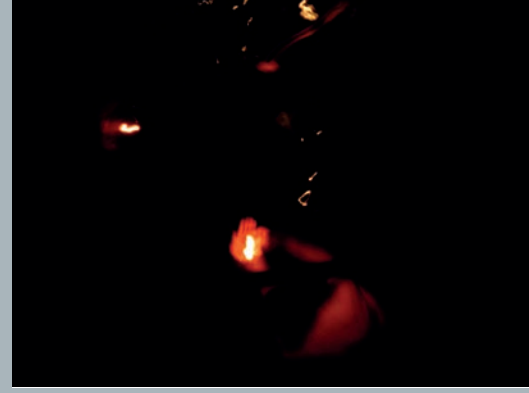
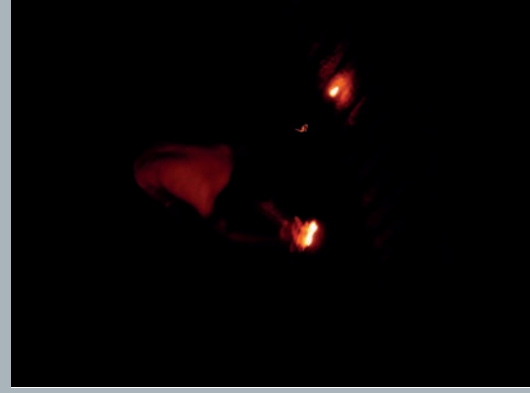
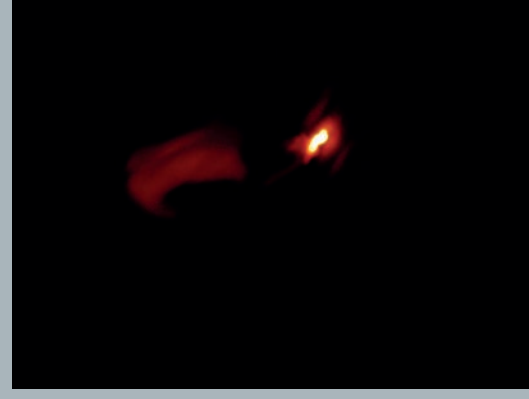
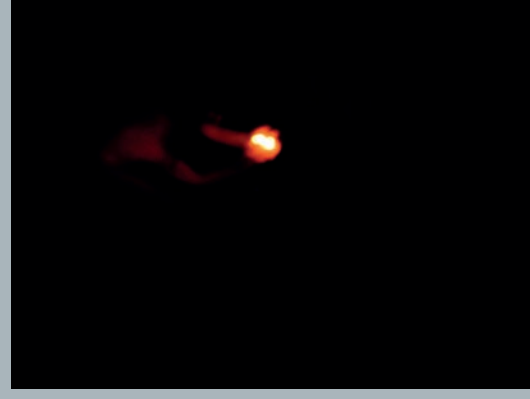
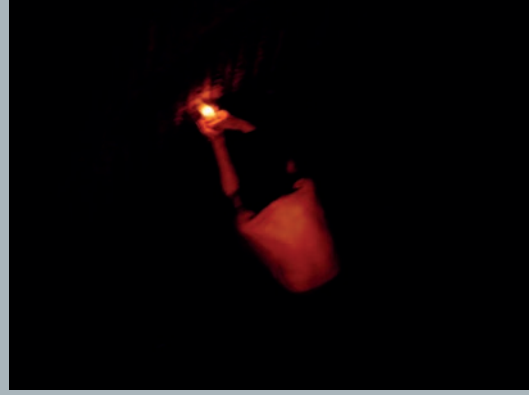
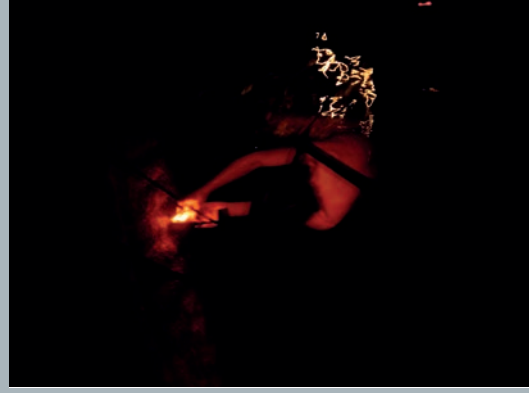
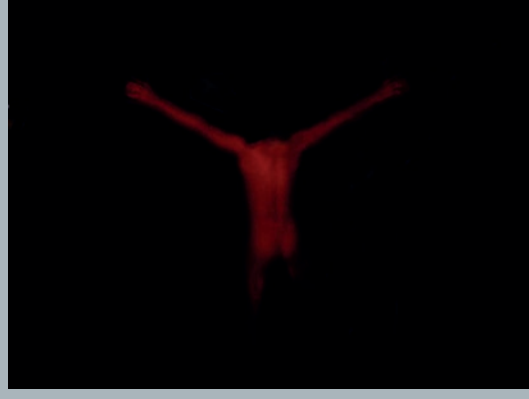




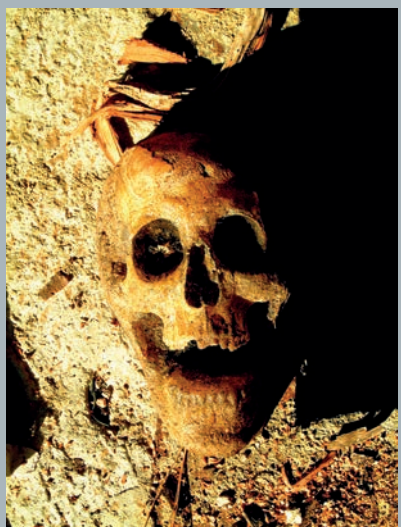


BAPTISTERIO DE EL ARRECIADO

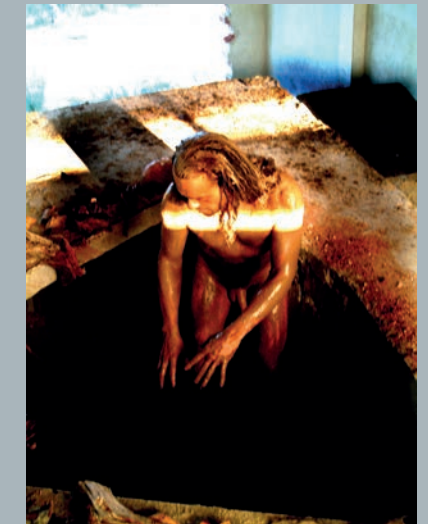
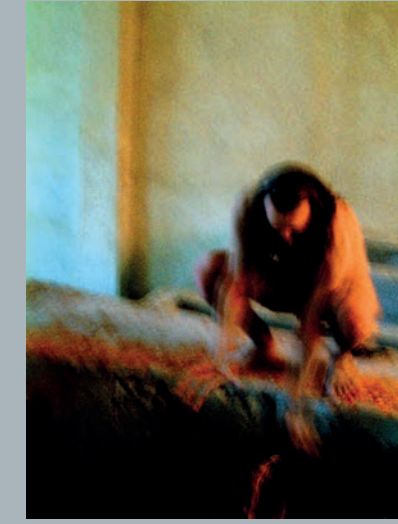
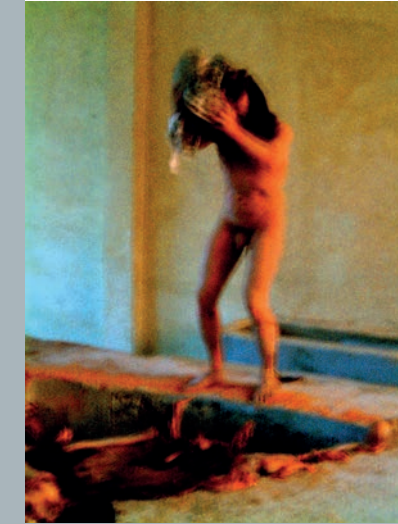
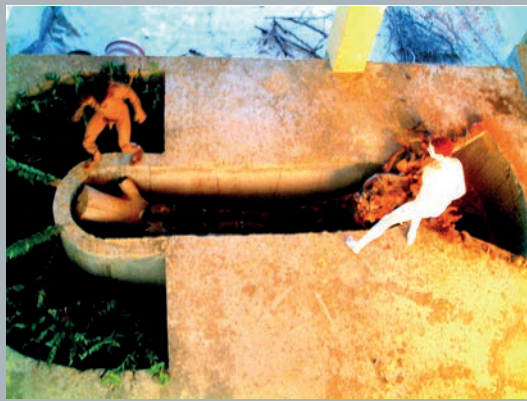




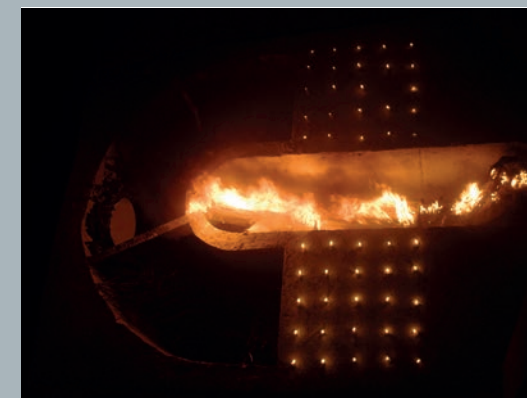
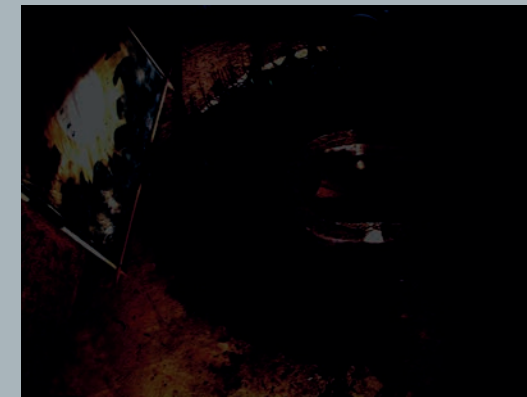




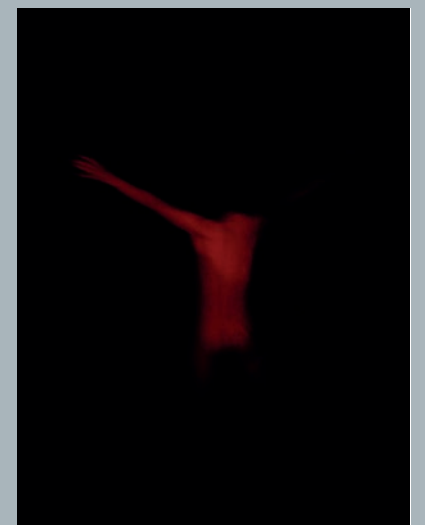
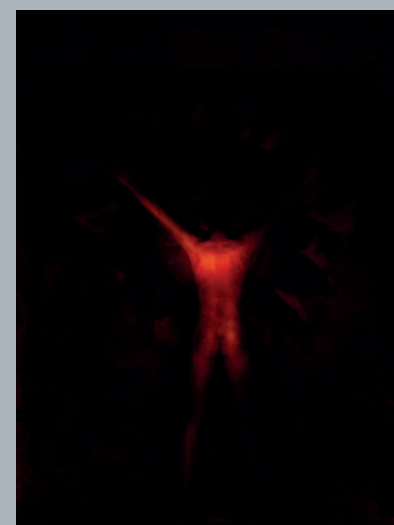
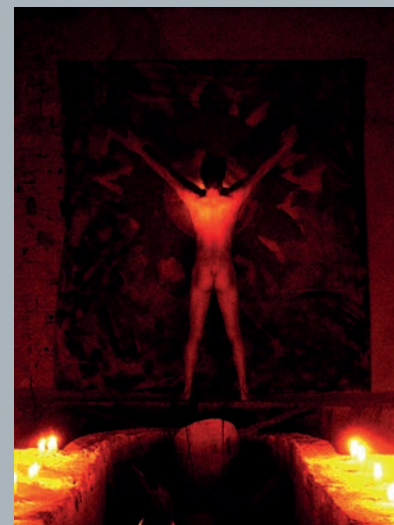
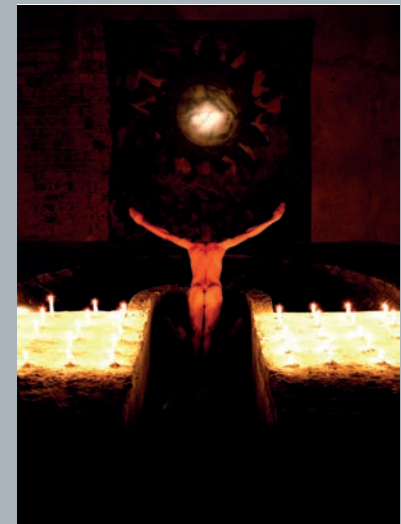
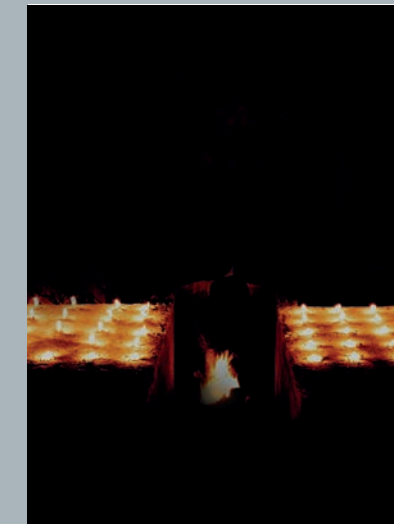
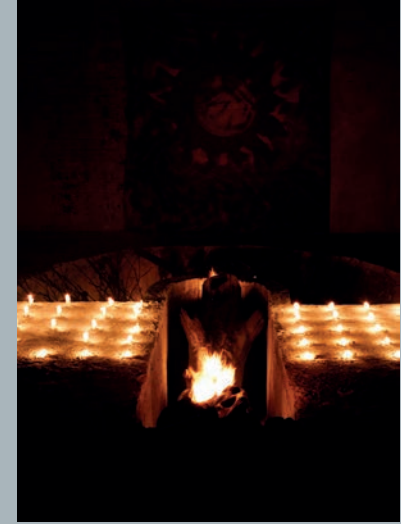
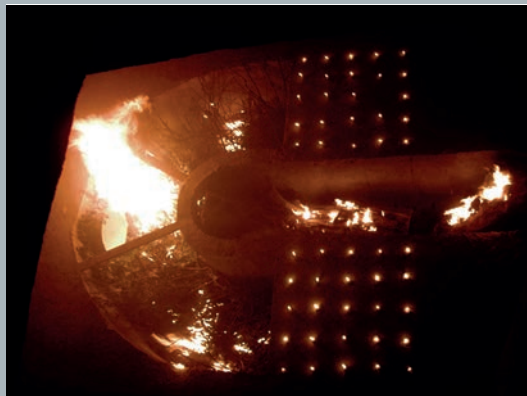




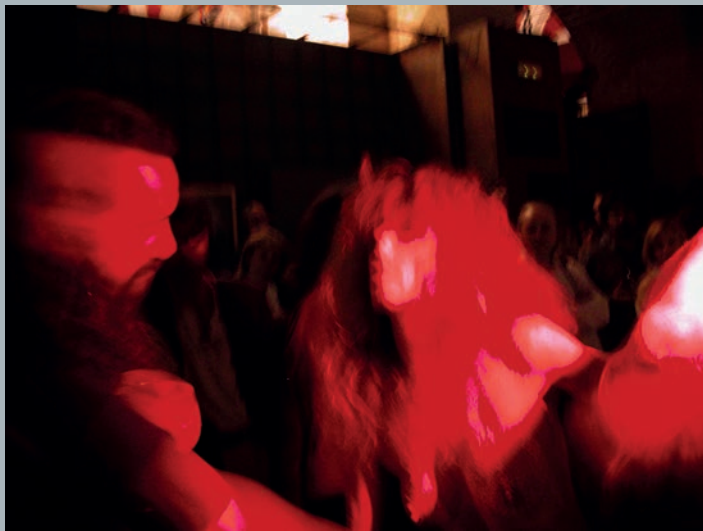






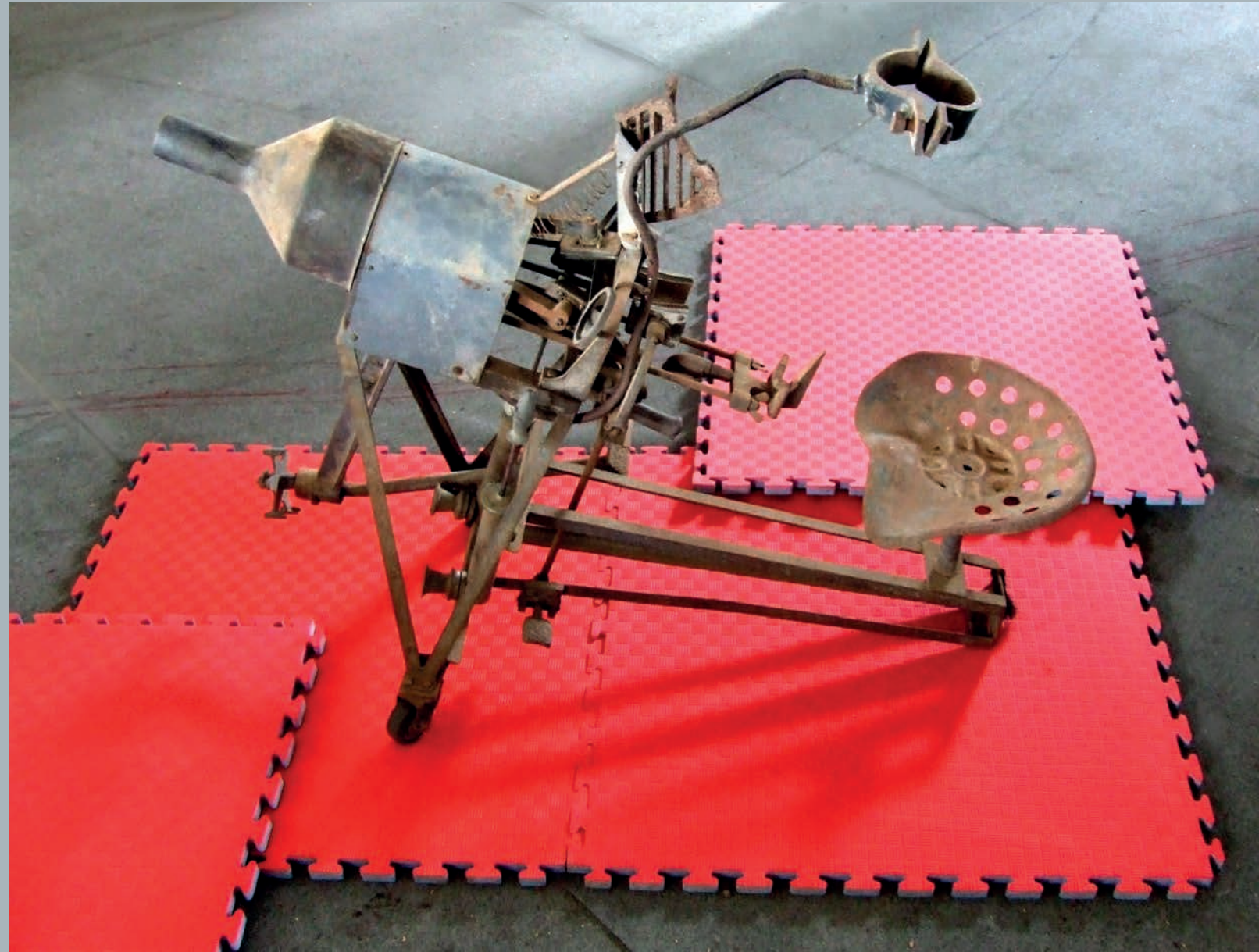






# INQUISIACTION.

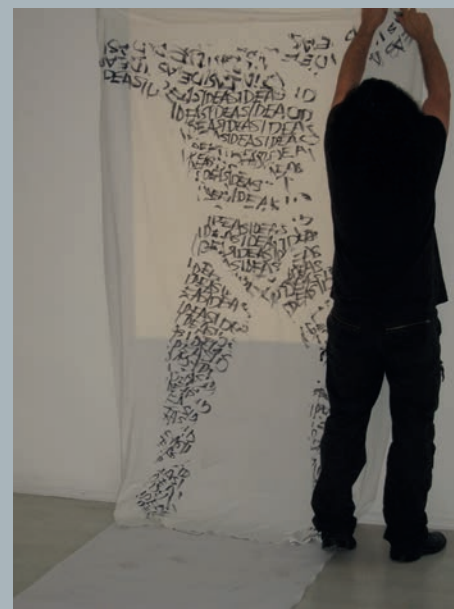
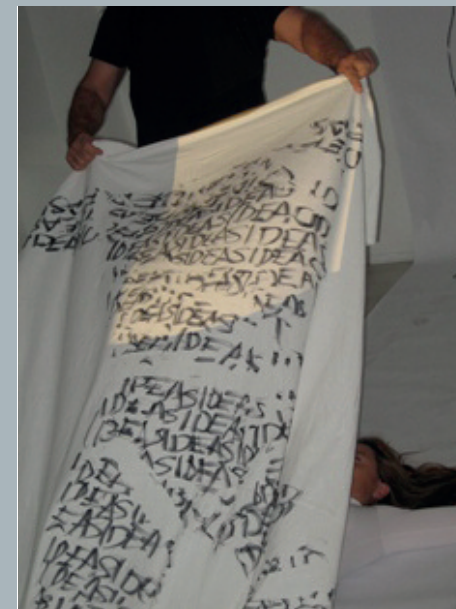
Inauguración del Círculo de Arte de Toledo en la nueva sede social de la antigua iglesia de San Vicente, sede de la Inquisición entre los siglos xv y xix.



# CONFESIONARIO MADE IN GUANTÁNAMO

Patras. Grecia.





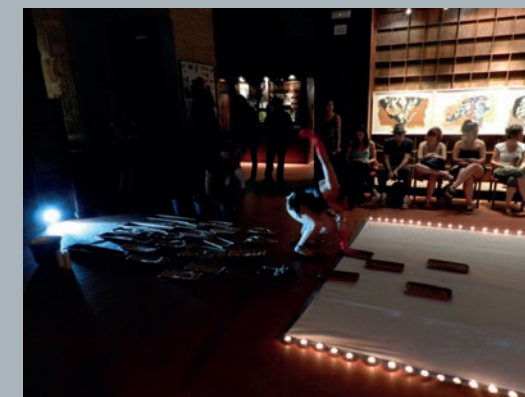




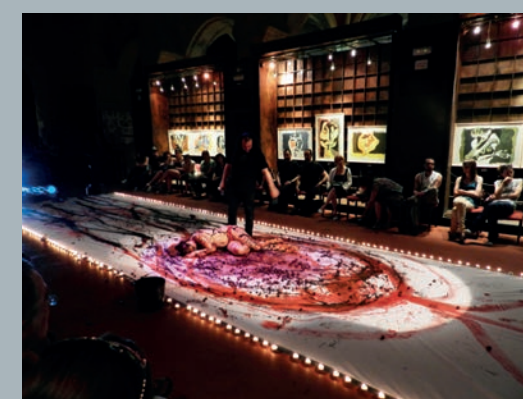
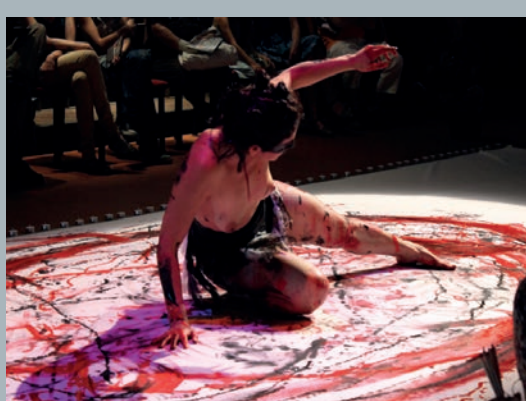
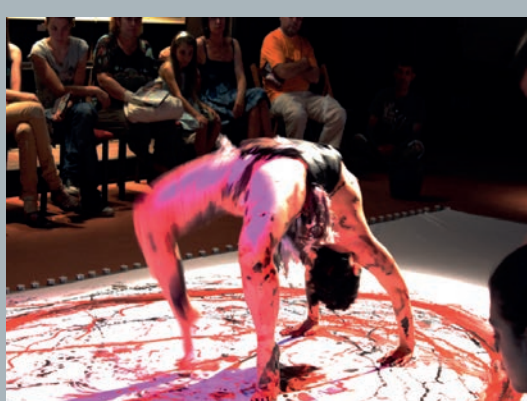
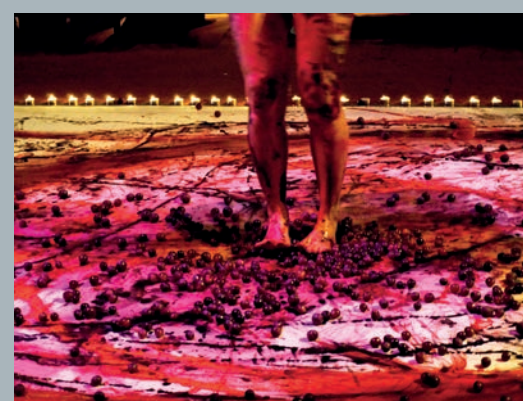
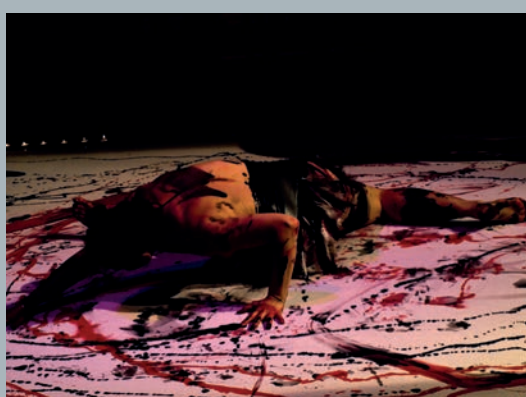
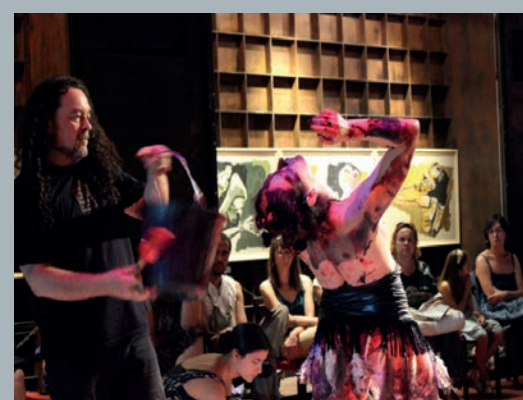
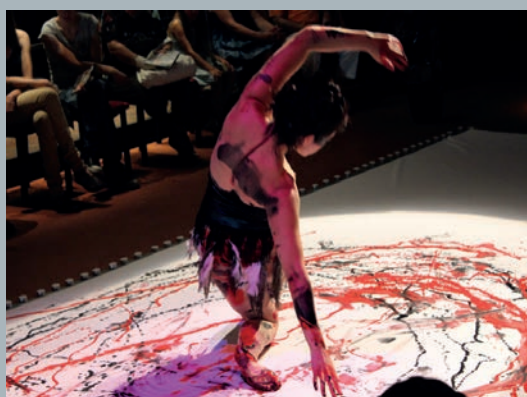
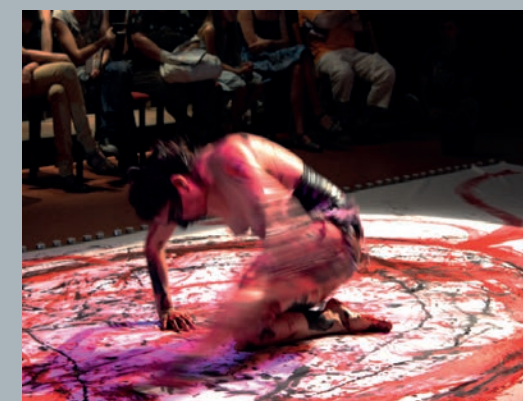
**SÍSTOLE-DIÁSTOLE** Casa de LOC. Toledo



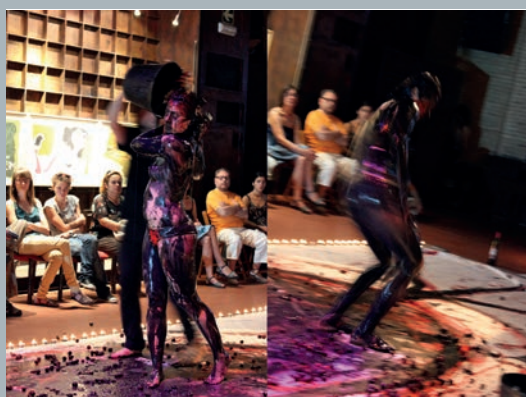
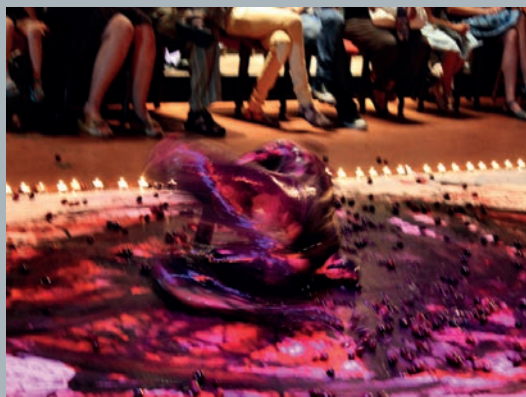
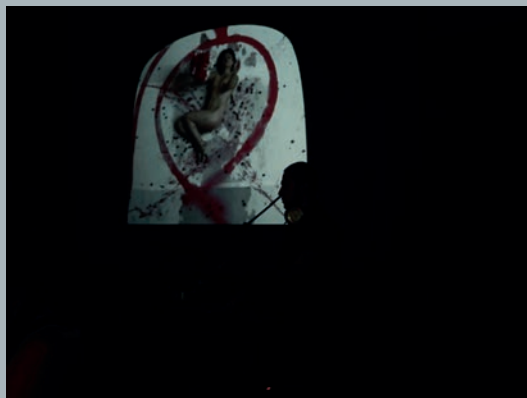
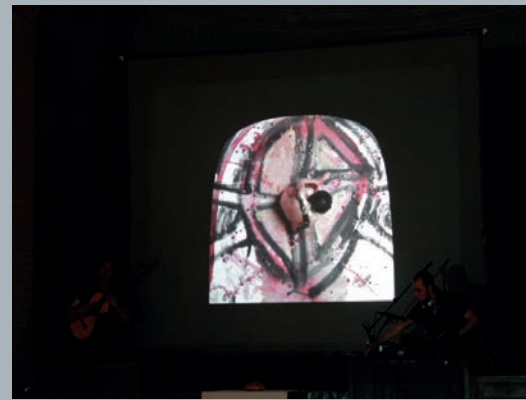
**YOLLOTL**  
Ciírculo de Arte de Toledo.



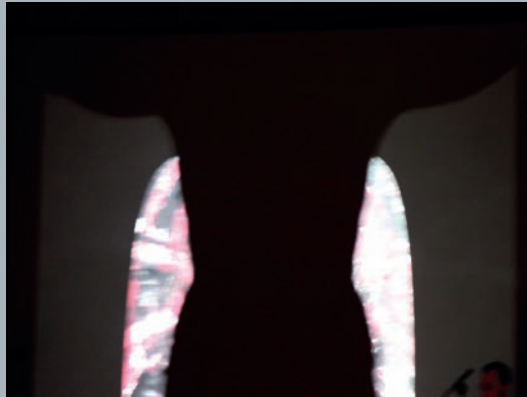
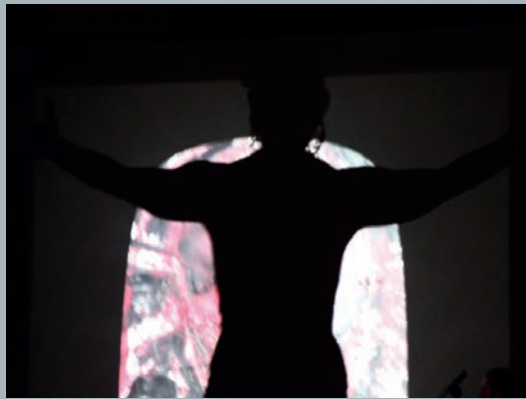












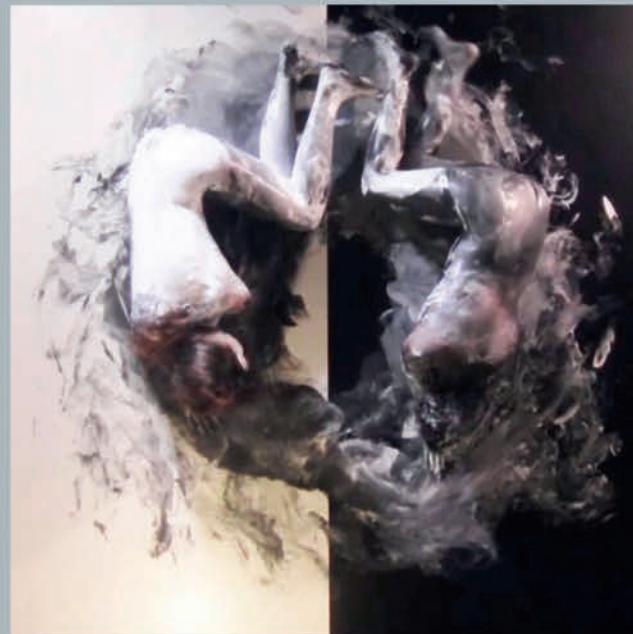
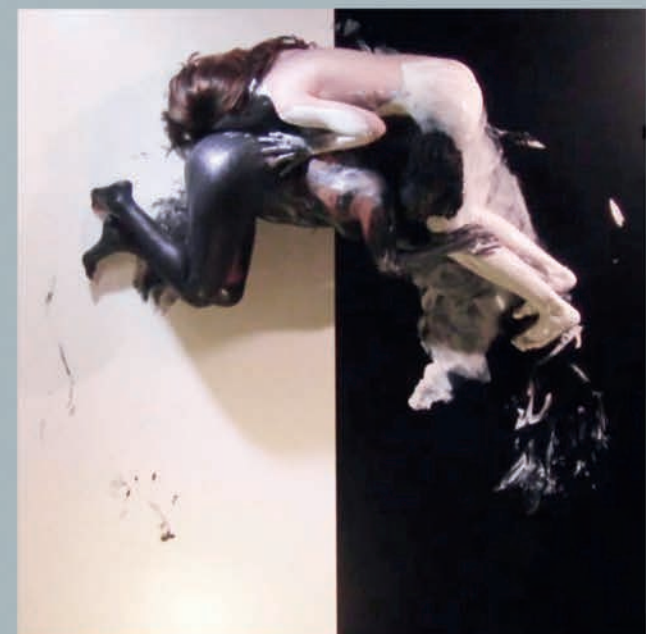
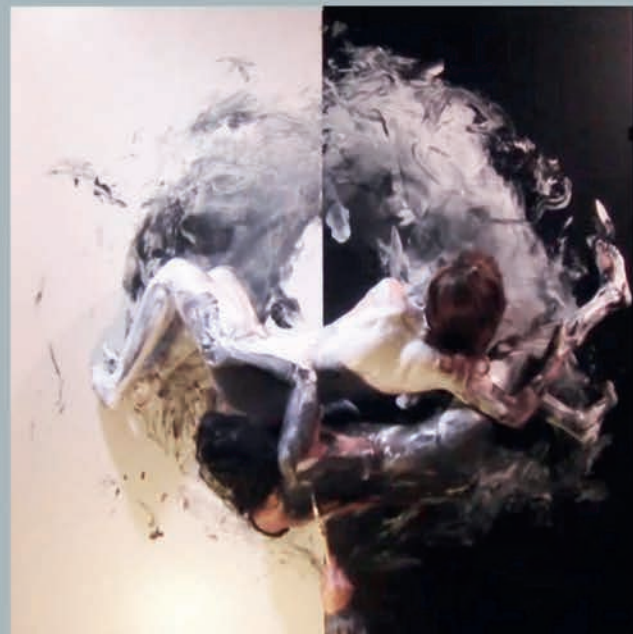




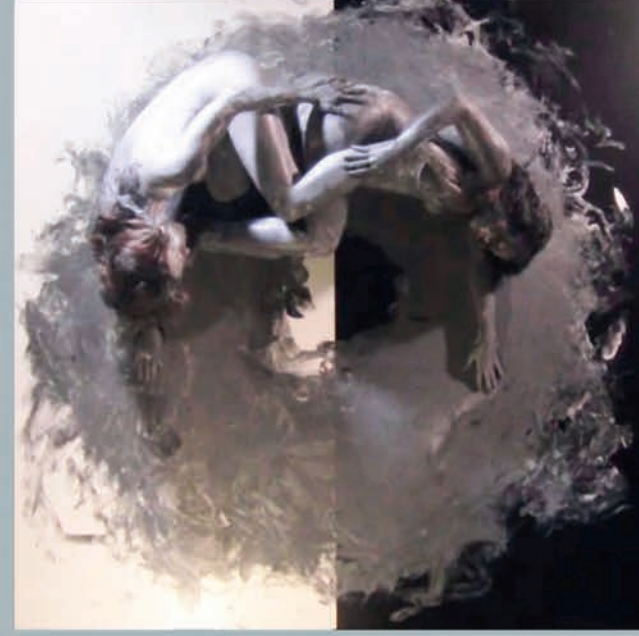


















BIBLIOGRAFÍA / HEMEROGRAFÍA

Adell, Creixell, Anna, “Matices de la sombra”, Lápiz, Revista internacional de arte nº 247, p. 40.

Aguirre de Cárcer, A., “Paisaje inédito de un ‘agujero negro’”, ABC, Madrid, 19-9-1997.

Aguirre de Cárcer, A., “Jaque a las teorías de la materia”, ABC, (ABC de la Ciencia), 12-06-1998.

Aguilar, Andrea, “El color no era necesario para Picasso”, El País, (Cultura), 10-10-2012.

Aguilera Cerni, Vicente, *Postguerra, Documentos y testimonios I*, "Artistas españoles contemporáneos 100", Bilbao, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.

Alberti, Rafael, *A la pintura (poema del color y la línea) (1945-1976)*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

Albrecht, H. J., *Escultura en el siglo XX*, Barcelona, Blume, 1981.

Alfonso de, Carlota, “Miquel Navarro, ‘Sombras lunares’”, El Punto de las artes, 29-4-2005, pág. 4.

Alimen, Marie-Henriette/Steve, Marie Joseph, P., *Prehistoria*, “Historia Universal Siglo XXI”, Ed. Castilla, Madrid, 1970.

Almagro Basch, Martín, *El hombre ante la historia*, “Biblioteca del pensamiento actual”, Vol. 82, Rialp, Madrid, 1957.

Almagro Basch, Martín, *Introducción al estudio de la prehistoria*, Guadarrama, “Textos universitarios”, Vol. 1, Madrid, 1960.

Almagro Basch, Martín, *Introducción al estudio de la prehistoria y la Arqueología de campo*, 2ª edición corregida y ampliada, Guadarrama, Madrid, 1963.

Alonso, Dámaso, *Originalidad de Bécquer*, en *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, 1952.

Alonso Montero, Xesús, *Rosalía de Castro*, ("Los poetas"), Madrid, Júcar, 1980.

Alonso Montero, Xesús, *Rosalía de Castro*, Madrid, Júcar, 1980.

Alonso del Real, Carlos, *Nueva Sociología de la Prehistoria*, Santiago de Compostela, Pico Sacro, 1977.

Andersen, Hans Christian, *La sombra y otros cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

Andrews, Roy Chapman, *Meet your Ancestors, a biography of primitive man*. The Viking Press, New York, 1945.

Aranguren, José Luis, *San Juan de la Cruz, Estudios literarios*, Gredos, Madrid, 1976.

Argan, G. C., *El arte moderno*, Valencia, Fernando Torres, 1977.

Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, ("Alianza Forma"), Madrid, Alianza Editorial, 1981.

Arola, Rita, (al cuidado de la edición, coordinando a 37 autores), *Arte Prehistórico*, "Historia del Arte" (Vol. 1), Salvat Editores, S.A., Barcelona, 1991.

Averroes, *Exposición de la "República" de Platón*, Tecnos, Madrid, 1994.



AAVV, *Caminos abiertos por Charles Darwin*, "Caminos Abiertos", Caminos de la Historia nº 5 (Informe anexo al Texto biográfico de José M<sup>º</sup> Montero Pérez), Librería y Casa Editorial Hernando, S. A., Madrid, 1978.

Azcoaga, Enrique. *Alberto*. Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid, 1977

Baj, Enrico, "El mito USA, entrevistas con Jean Baudrillard y Claude Lévi-Strauss", *El País*, 2-10-1986.

Ballard, Edward, *Art and Analysis. An Essay toward a Theory in Aesthetics*. The Hague, 1957.

Baltrusaitis, J, *La Edad Media Fantástica*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1987.

Barandiarán, José Miguel de/González Echegaray, Joaquín/ San Valero Aparisi, Julián, *El Hombre Prehistórico y el Arte Rupestre* en España, Junta de Cultura de Vizcaya, Bilbao, 1962.

Barredo de Valenzuela Álvarez, Fernando, VVAA, *Alberto, encuentro en Toledo, 1895-1995* (Libro-catálogo del homenaje conmemorativo del Centenario del nacimiento del escultor Alberto Sánchez en Toledo), Excmo. Ayuntamiento de Toledo, 1995.

Barredo de Valenzuela Álvarez, Fernando / Federico Manuel de Arce, *¿Por qué no hay una Hofbräuhaus en Toledo?*, Schliemann Producciones, Toledo, 1997.

Barredo de Valenzuela Álvarez, Fernando / José María Gómez Gómez / Antonio Illán Illán / Enrique Sánchez Lubián / Félix del Valle y Díaz / Antonio Villaverde, *Artesanía de Castilla-La Mancha*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Centro de Promoción de la Artesanía Mezquita de las Tornerías, Toledo, 1999.

Barredo de Valenzuela Álvarez, Fernando, VVAA, *Plástica. Recursos de autoformación y docencia*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones, Dirección General de Coordinación y Política Educativa, Toledo, 2001.

Barredo de Valenzuela Álvarez, Fernando, VVAA, *¿Y el enlosado? Estudio artístico del conjunto monumental en la plaza de Salvador Dalí, en Madrid*, en *I Exposición Internacional Dolmen de Dalí* (Libro-Catálogo), Museo de la Casa de la Moneda, Madrid, 2008.

Barredo de Valenzuela Álvarez, Fernando, "Creatividad: proyecto de investigación, innovación y evaluación" / "Enseñanza y aprendizaje del volumen en educación secundaria", en Esquinas, Francisco / Zarco, Mercedes, VVAA, *Didáctica del Dibujo: Artes Plásticas y Visuales*, 3, Vol. II, Ed. Graó, 2011.

Barredo de Valenzuela Álvarez, Fernando, "Del juego del Arte al Arte del Juego", en Esquinas, Francisco / Zarco, Mercedes, VVAA, *Dibujo: Artes Plásticas y Visuales. Investigación, innovación y buenas prácticas*, 3, Vol. III, Ed. Graó, 2011.

Barredo de Valenzuela Álvarez, Fernando, VVAA, *Dracos del Greco*, Círculo de Arte de Toledo, Toledo, 2014.

Baxandall, Michael, *Las sombras y el Siglo de las Luces*, Ed. Visor S.A., Col. La balsa de la Medusa, 1997.

Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas y Leyendas*, Madrid, Busma, 1983, Introducción de Ernesto Parra.

Bégouen, H., "Quelques nouvelles figurations humaines préhistoriques dans les grottes de l'Ariège", *Revue Anthropologique*, 1926.

Beltrán, Adolf, "Julio González. El genio en la sombra", *El País Semanal*, pág. 74, 12-12-1993.

Berger, John, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid, Ediciones Ardora, 1997.

Berger, John, "La cueva de Chauvet", *El País*, 28-9-2012:  
elpais.com/diario/2002/09/28/(Babelia)/1033167967\_850215.html (visto el 20-09-2013).

Biedermann, Hans, *Diccionario de Símbolos*, Paidós, Barcelona, 1989,

Blavatsky, Helena Petrovna, *Isis sin velo, Clave de los Misterios de la Ciencia y Teología Antiguas y Modernas*, Barcelona, Humanitas, 1991, IV volúm.

Bodermann-Ritter, Clara, Joseph Beuys. *Cada hombre, un artista. Conversaciones en Documenta 5 – 1972*, págs. 91-93.

Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970.

Borges, Jorge Luis, *La ceguera; Siete Noches*. Buenos Aires., F.C.E., 1980.

Bosco, Roberta, "Palazuelo, viaje entre la línea recta y la escultura", *El País*, 10-10-2012.

Braudillard, Jean, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama ("Argumentos"). 65.

Brihuega, Jaime, "La harina mágica del toledano Alberto", Almud, *Revista de estudios de Castilla-La Mancha* nº 3.

Bruno, Giordano, *Las sombras de las ideas (De umbris idearum)*, Siruela, Madrid, 2009.

Bozal, Valeriano, *El lenguaje artístico*, Barcelona, Península, 1970.

Bozal, Valeriano., *Pinturas negras de Goya*, TF. Editores, Madrid, 1997.

Buñil, Juan, "Richard Long", *ABC de las Artes*, p. 39. 4-6-1992.

Bustos, Clara Isabel de, "Castelli: la magia de inventar", *ABC*, 8-2-1990, p. 136.

Calvo Serraller, Francisco, "Diente de León", *El País*, supl. (*Babelia*), 8-3-1997.

Calvo Serraller, Francisco, "Sombra", *El País*, supl. (*Babelia*) (Arte), 20-9-1997.

Calvo Serraller, Francisco, "Antonio Saura, investido doctor 'honoris causa' en Castilla-La Mancha / La actriz Marina Saura lee el discurso de su padre en Cuenca", *El País*, 2-10-1997.

Calvo Serraller, Francisco, "La unidad del arte y la vida" // "Espíritu trágico", Beuys en Berlín, *El País*, Artes p. 5, 19-3-1998.

Calvo Serraller, Francisco, "Historia de la sombra", *El País*, supl. (*Babelia*), Arte/Exposiciones, 14-2-2009.

Campbell, Joseph, *Imagen del mito*, Atalanta, Villaür, 2012.

Cano Delgado, Agustín publicaría el artículo "Picasso: Rubens en el espejo", *El País Dominical* (6-8-1978).

Cano Delgado, Agustín, "Interpretación iconográfica del 'Guernica'", *ABC*, 23-10-1981.

Cañón Loyes, Camino, *La Matemática, creación y descubrimiento*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Pontificia de Comillas, 1995.

Cardona, Francisco, *Estudio preliminar*, en Cruz, Juan de la [Juan de Yepes], *Poesía completa*, Barcelona, Edicomunicación S.A., 1980.

Casasús, José María, *Teoría de la imagen*, Barcelona, Salvat, 1983.

Castaño, Adolfo, "Aníbal Merlo y la magia del chamán", *ABC de las artes*, 20-6-1998



Castrillo, Carolina F., “Promoviendo los nuevos medios”, *Lápiz*, año XXIX, nº 264, Ed. José Alberto López, diciembre 2010-enero 2011.

Castro Flórez, “Fontana: el lado oscuro del lienzo”, *ABC Cultural*, 1-10-1998.

Cembalest, Robin, ““Shock en el arte norteamericano”, *El País* (“Babelia” p. 16), 7-9-2002.

Cetina, Ecce-homo, *El rastro del diablo. Las sectas satánicas en Colombia*, Ed. Planeta, Barcelona, 1998.

Cernuda, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1970.

Chapa, Teresa, *Las Claves de la Prehistoria*, "Las Claves de la historia", Barcelona, Planeta, 1993.

Chauchard, Paul, *La Creación Evolutiva*, Barcelona, Fontanella, 1966.

Chávarri Porpeta, Raúl. *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1975.

Choza, Jacinto, *Manual de Antropología Filosófica*, Ed. Rialp, S.A., Madrid, 1988.

Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Labor S. A., 1982.

Cirlot, Lourdes, *Las claves del Dadaísmo*, Madrid, Planeta, 1990.

Clive Gamble, *El poblamiento paleolítico de Europa*, Barcelona, Crítica (Grijalbo Mondadori, S.A.), 1990.

Clottes, J., *Les Cavernes de Niaux. Art Préhistorique en Ariège*. Le Seuil, París, 1995.

Clottes, Jean / Lewis-Williams, David, *Los chamanes de la prehistoria*, Ariel, Barcelona, 2001.

Combalía, Victoria, "África con ojos nuevos", *El País*, 10-1-1994.

Combalía, Victoria, "Lo primitivo como refugio poético", *El País*, 19-2-1983.

Comte, Fernand, *Las grandes figuras mitológicas*, Madrid, ed. del Prado, ("Biblioteca temática Alianza"), 1994.

Copeiro, Joaquín, *David y Goliath*, Madrid, Fundamentos ("Narrativa española"), 199.

Corral, Pedro, “La escultura ha dejado de creer en dioses y en héroes”, *ABC de las Artes*. P. 34. 3-3-1995.

Costa, José Manuel, “Beuys, el brujo, diez años más tarde”, *ABC Cultura* nº 220, *ABC de las Artes*, 19-1-1996.

Corral, Pedro, "Chillida: 'Un electricista dijo de mi obra: 'Es como la música, pero con hierro'/ El escultor vasco, premio Príncipe de Asturias de las Artes", *ABC*, 2-5-1987.

Costa, José Manuel, “Juan Muñoz: ‘He podido utilizar el mayor museo del mundo como un estudio’”, *ABC* (“Cultural”, p. 38), 9-6-2001.

Cruickshank, Dan, “Víctimas monumentales”, *El País* (“Babelia” pág. 20), 22-3-2003.

Cruz, Juan, “En el desnudo y poético mundo de Octavio Paz”, *El País*, 29-03 2014.

Cuartas, Javier, “*Matilde Múzquiz, pintora y experta en arte rupestre*”, *El País*, Madrid, domingo 27 de

junio de 2010.

Cubero, Efi, “Situaciones”, *Revistart*, año 15, 2009.

Cuevas, Cristóbal, “Sueño de vuelo. Estudios sobre Juan de la Cruz”, *ABC literario*, Clásicos, 24-7-1998.

Delacloi, Federico, *El silencio creador, Antología de textos*, Madrid, Rialp, 1969.

Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, ("Obras maestras del pensamiento contemporáneo"), Barcelona, Planeta Agostini, 1994.

Descartes, R., *El Mundo. Tratado de la luz* ("Textos y documentos", nº 2), Madrid, MEC/Edit. Anthropos, 1989.

Díaz-Guardiola, Javier, “Lo virtual puede ser muy real”, *ABC (Cultural)*, 4-9-2010.

Díaz-Guardiola, Javier, “La escultura es una actitud mental”, *ABC (Cultural)*, 12-1-2013.

Diego, Estrella de, “La Pequeña Memoria de Bolstanski”, *El País* (“Babelia” pág. 4), 13-2-1999.

Eco, Umberto, *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Crítica (Grijalbo Mondadori S.A.), 1994.

Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Alianza/Emecé Editores, Madrid, 1980.

Ellenberg, F., *Historia de la Geología* (vol. I), de la antigüedad al siglo XVII), Madrid, MEC/Ed. Labor, 1989.

Espejo, Fernando, *Hermandades Escultóricas*, libro-catálogo de la exposición méxicohispana “Hermandades Escultóricas”, Fundación cultural MACAY A.C., México, 2007. Escultura del autor de la tesis entre la colección española (publicación sin paginación).

Espronceda, José de, *El estudiante de Salamanca*, Barcelona, Edicomunicación ("Fontana"), 1994.

Evans-Pritchard, E. E., *Brujería, magia y oráculos entre los azande*, Madrid, Anagrama, 1937.

Ezquerria, Jaime Álvarez, *Las claves del arte mesopotámico y persa*, Arín, (“Las claves del Arte”), Ariel, 1989.

Falces, Manuel; “Retratar la Arquitectura sin Sombra”, *El País*, (*Babelia*), 18-03-2000.

Faure, Elie, *Historia del Arte, El Arte antiguo*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

Fernández-Galiano, Luis, “Esculturas habitadas”, *El País* (“Babelia” p. 23), 1-2-1997.

Fernández Galiano, Luis, “Guggenheim, un Juicio Sumario”, en “Frank Gehry”, *suplem. (Babelia)*, *El País*, 13-9-1997.

Fernández Galiano, Luis, “Cuando comencé a tener éxito, me sentía culpable”, en “Frank Gehry”, *El País*, *suplem. (Babelia)*, 13-9-1997.

Fernández-Rubio, A., “Modest Cuixart: ‘Mi obra en cerámica es una incursión en la tierra y el fuego’”, *El País*, 20-1-1986.

Fernández-Santos, Ángel, "Guerín presenta 'Tren de sombras', una película excepcional", *El País*, 4-5-1997.

Fernández Rubio, Andrés, "Chillida se aventura en los dominios de Bach", *El País*, 6-2-1998.

Ferrer, Esther, “La historia de Ruth”, *Lápiz*, Año II, Nº 20, noviembre de 1984, España, p. 62.

Ferrer, Isabel, “Los creadores de ‘Dolly’ preparan la clonación de células humanas”, *El País*, 16-6-2012.



Giralt-Miracle, Daniel, “La poesía en su cuarta dimensión”, La Cultura, El País, 31-12-1998.

Güiraldes, Ricardo, *Don Segundo Sombra*, Madrid, Aguilar, 1987.

Gleick, James, *Caos, la creación de una ciencia*, Barcelona, Seix Barral, 1994.

Glucksmann, André, *El undécimo mandamiento, ¿es posible ser moral?*, "Ideas", Barcelona, Península, 1993.

Gómez, José Luis, “Una búsqueda irrepetible”, *El País, La Cultura*, 16-01-1999.

González, Reynaldo, *Las claves del arte prehistórico*, "Las claves del arte", Barcelona, Ariel, 1989.

Gosálvez, Patricia, “Esculturas que esconde la maleza”, El País, *Madrid*, 15-10-2011.

Grad, A. D., *Iniciación a la Kábala Hebraica*, Madrid, Altalena, 1984.

Grigulevic, I. R., *Brujas–Herejes-Inquisidores. Historia de la Inquisición en Europa y Latinoamérica*, Ahrimán Internacional, Zgorzelec, Polonia, 2001.

Groenen, Marc, *Sombra y luz en el arte paleolítico*, Ariel, Madrid, 2000, p.109.

Gullón, Ricardo, *De Goya al Arte Abstracto*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1952.

Hawking, Stephen W., *Historia del tiempo*, Barcelona, Crítica, 1988.

Hegel, *Esthétique* (Vol. 6), Aubier Montaigne, París, 1964.

Hegel, George Wilhelm Friedrich, *Ciencia de la lógica*, libro1, primera sección, cap. 1, nº 2, Ediciones Solar, S.A., Buenos Aires, 1968.

Heidegger, Martin, *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960.

Heidegger, Martin, *Lógica. Lecciones de M. Heidegger (semestre verano 1934) en el legado de Helene Weiss*, Madrid, MEC/Edit. Anthropos, 1991.

Heras Bretín de las, Rut, “Cuando Sorolla huía del óleo”, El País, *(Babelia)*, Arte/Exposiciones, 25-10-14.

Hernando, Ángel (Coord. Editorial), VVAA, *Un toro negro y enorme. El Toro de Osborne: marca, símbolo, tótem, imagen universal*, Asociación Cultural España Abierta, [sin especificar ciudad], 1994.

Hesse, Hermann, *Prosas tardías*, en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1957.

Hierro, José. *Guardados en la sombra*, Ed. de Luce López-Baralt. Cátedra. Madrid, 2002.

Hontañón, Leopoldo, “Contemporánea, Delás y Marco”, en ABC, *Cultural* nº 360, 22-10-1998.

Huici, Fernando, “El espacio incierto”, El País, *(“Babelia”*, p. 13) 11-3-1995.

Iglesias, José María, *Amador*, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.

Janés, Clara, *La indetenible quietud*, Grabados de Eduardo Chillida. Boza Editor, Barcelona, 1998.

Jarque, Vicente, “Marco Bagnoli, contra el Método”, El País *(“Babelia”*, p. 6), 12-2-2000,

Jarque, Vicente, “La comunicación entre las artes”, *suplem. (Babelia)*, El País, 29-9-2001.

Jarque, Fietta, “El genio desconocido”, El País (Supl. Semanal nº 1.322, p.53.), 27-1-2002.

Jarque, Fietta, “Dibujar con acero”, El País *(“Babelia”* pág. 4), 28-5-2011.

Jehoshúa, A.B., "Los Santos Lugares", El País, 20-8-1994.

Jiménez, José, “El fotógrafo de las sombras”, ABC, *(Cultural/Arte)*, 9-10-2010.

Juncosa, Enrique, “Gary Hill, Poeta de la Oscuridad”, *supl. (Babelia)*, El País, 12-9-1998.

Jung, C. G., *Psicología y poesía*, en VV.AA., Filosofía de la Ciencia, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Jung, C.G., *Psicología y simbólica del arquetipo*, Barcelona, Paidós, 1992.

Jung, C. G., *Bewusstsein, Unbewusstes und Individuation, Zentralblatt für Psychotherapie*, 1939.

Jung, Carl G., *Las relaciones entre el Yo y el inconsciente*, Barcelona, Paidós, ["Psicología profunda"], 1993

Jung / Franz / Henderson / Jacobi / Jaffé, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 1992.

Jung, Carl, G., *Psicología y alquimia*, Memories, Dreams, Reflections, 1944.

Jung, Carl, G., *Las relaciones entre el Yo y el inconsciente*, Barcelona, Paidós, ("Psicología profunda"), 1993.

Jung/Franz/Henderson/Jacobi/Jaffé, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 1992.

Kakichi, Kadowaki j., *El Zen y la Biblia*, Madrid, Paulinas, 1991.

Kandinski, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Buenos Aires, Galatea, 1960.

Kandinski, Wassily, *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona, Barral, 1971.

Khader, Bichara, *El Muro invisible*, Madrid, Icaria, ("Más madera"), 1995.

Kortadi Olano, Edorta, *Una mirada sobre Eduardo Chillida, vida y obra de un artista universal*, Síntesis, Madrid, 2003.

Kusch, Rodolfo, “Anotaciones para una estética de lo americano”, El perseguidor, Buenos Aires, núm. 10, primavera-verano 2002, año VIII, pp.67-70.

Laiglesia y González de Peredo, Juan Fernando de, VVAA, *arte: DICCIONARIO ILUSTRADO*, Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Vigo, Servicio de publicaciones de la Universidad de Vigo, 1ª edición, 2012.

Laiglesia, Juan Fernando de, VVAA, *neste universo: um rumor simultâneo (en este universo: un rumor simultáneo)*, Centro de Memória Vila do Conde, 2014.

Laming-Emperaire, A., *La signification de l’art rupestre paléolithique*, París, A. y J. Picard, 1962.

Lantier, Jacques, *La teosofía, ("La otra ciencia")*, Martínez Roca, Barcelona, 1978.

Layton, R., “Shamanism, Totemism and Rock Art . *Les Chamanes de la Préhistoire*, en the Contexte of Rock Art Research”, Cambridge Archaeological Journal, 10, 1.

Leroi-Gourhan, André, *Prehistoria del Arte Occidental*, "El Arte y las Grandes Civilizaciones 1", Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 1987. Primera edición española de la colección creada y dirigida por Lucien Mazenod (París, 1956, materializando un proyecto concebido en 1947 por el autor y el editor).



Lewis-Williams, David, *La mente en la caverna*, Akal S.A., Madrid, 2005.

López Churruga, *Estética de los elementos plásticos*, Barcelona, Labor, 1971.

López Castro, Armando, *Sueño de vuelo. Estudios sobre Juan de la Cruz*, F.U.E –Universidad Pontificia de Salamanca, 1998.

López, Sebastián, "La clave del Guernica", Los domingos de ABC, 21-6-1981.

Losantos Jiménez, Federico, “Vida, sombra y poesía”, El Mundo, 4-10-1998.

Lorblanchet, M., *Les Grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*. Errance, París, 1995.

López, Antonio, *Dibujos*, TF Editores, Madrid, 2011.

López Estrada, Francisco, *La Historia y Crítica de la Literatura Española* [Dirigida por Francisco Rico], Madrid, Crítica, 1980.

M.M., “Multitudinaria y emotiva despedida a Chillida”, El País, 22-8-2002.

Maclagan, David, *Mitos de la creación*, Madrid, Debate, 1994.

Maderuelo, Javier, “La sombras en la obra de Carlos de Urbina”, El País (“Babelia”, p. 23), 2-11-1996.

Maderuelo, Javier, “Luz que da vida a los cuerpos”, El País, (*Babelia*) pág. 22, 11-10-1997.

Maderuelo, Javier, “Las sombras tamizadas por la luz”, El País, (*Babelia*) pág. 22, 15-3-1997.

Maderuelo, Javier, “Matta-Clark, en los límites del Arte”, El País (“Babelia” p. 21), 28-3-1998.

Maderuelo, Javier, “La materia del gesto”, El País (“Babelia” Arte/Exposiciones, p. 16), 9-2-2013.

Maderuelo, Javier, “Oscuras presencias”, El País (“Babelia”, Arte, p.19. 18-2-2006.

Maderuelo, Javier, “Desplegar lo plegado”, El País (“Babelia”, p. 18), 23-6-2007.

Maderuelo, Javier, “Poética y metáforas de la escultura”, El País, (*Babelia, Arte/Exposicione)s*, 26-9-2009.

Maderuelo, Javier, “La sombra del arte”, El País, (*Babelia*), 3-12-2010.

Marañón Moya, Gregorio, *Elogio y nostalgia de Toledo*, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1951.

Marie Louise von Franz: "Daimons and the Inner Companions", *Parabola* 6, nº 4, 1981.

Manrique de Lara José G., *Vaquero Turcios*, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Secretaría General Técnica, Madrid, 1973.

Marchán Fiz, Simón, *La estética en la cultura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

Mandujano López, Sergio, *Una Historia jamás contada. Piedra del Sol*. Intihuatana de Santo Domingo. S/E. 2003.

Mason, J./Burton, L./Stacey, K., *Pensar matemáticamente*, Madrid, MEC/Ed. Labor, 1988.

May, Rollo, *Love and Will*, Nueva York, W.W. Norton, 1969

Maquet, Jacques, *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*, Celeste ediciones, 1999.

Mandujano López, Sergio, *Una Historia jamás contada. Piedra del Sol*. Intihuatana de Santo Domingo. S/E. 2003.

Martí, Octaví,“La pintura invisible de Rothko llena de color el Museo de Arte Moderno de París”. *El País*, 2-2-1999.

Martín, Alberto, “Oscuridad y sombra”, El País, supl. (*Babelia*), 17-5-2014.

Martin, Peter. *Presentación de Alberto Sánchez Pérez, escultor (1895-1962)*. Corvina. Budapest, 1964.

Mendelssohn, M., *Jerusalem o acerca de poder religioso y judaismo* ("Textos y documentos", nº 9), Madrid, MEC/Editorial Anthropos, 1991.

Méndez, Juan, "Ruiz de Lopera balompié", *El País* (Deportes), 18 de septiembre de 1994.

Merino, José Luis, “Gran escultura en pequeño formato”, El País (“Babelia”, Arte, p. 28), 29-9-2001.

Mink, Janis, *Marcel Duchamp 1887-1968. El arte contra el arte*, Taschen, 1996.

Moles, Abraham, *La comunicación y los mass media*, Bilbao, Mensajero, 1975.

Molina, Ángela, “Traducir las piedras”, suplement. ABC (Madrid) *Cultural*, 15-10-1998.

Molina, Ángela, “Aurélie Nemours: la vie en gris”, *ABC Cultural*, 22-10-1998.

Molina, Ángela, “Me gusta América... me gustas tú”, El País (“Babelia”, p. 16), 9-3-2002.

Molina, Ángela, “Cristina Iglesias. Mis esculturas son lugares para pensar”, El País (“Babelia” p. 2), 1-4-2006.

Molina, Ángela, “Arte vivo en la vieja fábrica”, El País (“El Viajero”, p. 8), 14-4-2007.

Molina, Ángela, “Transparencias”, El País (“Babelia” p. 17), 22-8-2009.

Molina Foix, Vicente, “Creo en la violencia contra los violentos”, El País, 1-10-1995, pág. 15.

Montero, Rosa, "El Muro", El País, 27-9-1986, contraportada, col.1.

Mora, Miguel, “Brossa recrea ‘el duende y la alegría’ de Lorca”, El País, *La Cultura*, 11-6-1998.

Morpurgo, *La estética contemporánea*, Buenos Aires, Losada, 1971.

Morin, Edgar, *El hombre y la muerte*, Barcelona, Editorial Kairós, S.A., 1994.

Morris, Brian, *Introducción al estudio antropológico de la religión*, Barcelona, Paidós, 1995.

Muñoz Molina, Antonio, “Historia de la noche”, El País, (*Babelia*), 12-3-2015.

Murray, Margaret A., *El Dios de los Brujos*, Fondo de Cultura Económica, Edición conmemorativa del 70 Aniversario, México, 2006.

Mutlow, V., Legorreta, John; *Arquitectos*, Gustavo Gili México, México, 1998.



Navarrete, Rafael, *El aprendizaje de la serenidad*, Madrid, San Pablo, 1993.

Nöel, J.F.M., *Diccionario de mitología universal*, Barcelona, Edicomunicación S.A., 991.

Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

Nietzsche, Friedrich, *El viajero y su sombra*, Barcelona, Edicomunicación S.A. ("Fontana"), 1994.

Ordaz, Pablo, “El Papa renuncia para limpiar el Vaticano. El fin de un papado. La lucha por el poder”, El País, 13-2-2013.

Ortega Dolz, Patricia, “Dentro del monumento del 11-M”, El País, 8-3-2007, p. 35.

Revuelta, Laura, “La Ribot: ‘Soy un resumen del siglo XX casi sin quererlo’”, ABC (“Cultural”, p. 17), 29-12-2001.

Paz, Octavio, *Sombras de obras, Arte y literatura*, Barcelona, Seix Barral S.A., 1996.

Panofsky, Erwin, *Estudios de iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 1972.

Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 1979.

Passini, J / Molénat, J. P., *Toledo a finales de la Edad Media’*, Vol. II, *El barrio de San Antolín y San Marcos*, ‘Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha, Delegación de Toledo, 1997.

Pauwels, Louis / Bergier, Jacques, *El retorno de los Brujos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1969.

Paz, Octavio, *Sombras de obras, Arte y literatura*, Barcelona, Seix Barral S.A., 1996.

Penrose, Roger, *Las sombras de la mente*, ("Drakontos"), Barcelona, Crítica (Grijalbo Mondadori, S.A.), 1996.

Pérez-Embid, F. (a cargo de la selección), *Textos sobre España*, Madrid, Rialp, 1962.

Petrucci, R., *La Philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, París, 1910.

Platón, *Diálogos IV, República*, Madrid, Gredos ("Biblioteca clásica Gredos"), 1988.

Platón, *Diálogos IV, República*, Madrid, Gredos ("Biblioteca Clásica Gredos"), 1988.

Platón, *Teeto, o sobre la ciencia* ("Textos y documentos", nº 4), Madrid, MEC/Edit. Anthropos, 1990.

Plaza Chillón, José Luis. "El largo y doloroso epílogo de un artista desterrado: el exilio de Alberto en la U.R.S.S. (1938-1962)". Patronato "Niceto Alcalá-Zamora y Torres". Córdoba, 2005.

Piñero, Ramón, "Significado metafísico da saudade", en Grial, nº 1, 1951.

Porres, Julio, *Historia de las calles de Toledo*, Vol. II, Bremen, Toledo, 1971.

Prat, Jean-Louis, catálogo de la exposición '*Medio Siglo de escultura: 1900-1945*', Madrid, Fundación Juan March, 1981.

Puccini, Darío, *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz*, Madrid, Anaya/Mario Muchnik, 1996.

Puleo, A. H. y otros, *La Filosofía contemporánea desde una perspectiva no androcéntrica*, Madrid, MEC/Secretaría de Estado de Educación, 1993.

Quiñonero, Juan Pedro, “Mark Rothko, desde las sombras”, ABC Cultural nº 374 (p. 44) de ABC (Madrid) 28-1-99.

Ramírez, Juan Antonio, *Medios de Masas e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1992.

Rank, Otto, *Der Doppelgänger: Eine Psychanalytische Studie, Leipzig, Viena y Zurich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag*, 1925. (libro empleado exclusivamente para comprobar, con traducción especializada, el sentido de algunas frases complejas sobre la asimilación de los términos "*sombra*" y "*doble*" leídos en la edición argentina.

Rank, Otto, "*The double as Inmortal Self*", en Otto Rank, *Beyond Psychology*, Nueva York, Dover Publications, 1958.

Rank, Otto, *El doble*, Buenos Aires, Orión, ("Gamma de Orión"), 1976.

Read, Herbert, *La escultura moderna, breve historia*, ("El mundo del arte"), Barcelona, Destino, 1994.

Read, Herbert, *Tribal Art and Modern Man*, “The Tenth Muse”, Londres, 1957.

Rengifo, Roberto, *El Papel del Territorio de Chile en la Evolución de la Humanidad Prehistórica*. Imprenta Universitaria. Santiago de Chile, 1935.

Rengifo, Roberto, *El Secreto de la América Aborigen*. Edición de Rafael Videla Eissmann. Distribución privada. Santiago de Chile. Mayo, 2000.

Read, Herbert, *La escultura moderna*, ("El mundo del arte"), Barcelona, Destino, 1994.  
Revilla, Federico, *Diccionario de Iconografía*, Madrid, Cátedra, ("Arte, Grandes temas"), 1990.

Ribadeau Dumas, François, *Historia de la Magia*, Barcelona, Plaza & Janés, 1973.

Ripoll Perelló, E., *Una figura de “hombre-bisonte” de la cueva de El Castillo, en Ampurias, XXXIII-XXXIV, 2011.*

Robles, Daniel, “La voz de la piedra”, supl. El viajero, El País, 28-02-1999.

Rodríguez Bolonio, Felipe, *El entierro del Conde de Orgaz, Mensaje y técnica*, Toledo, Julio de la Cruz: propiedad y exclusiva (no consta editor), 1992.

Rodríguez, Delfín, “A ambos lados del muro”, *Blanco y Negro, Cultural, ABC*, 8-11-2003.

Roob, Alexander, *El museo hermético. Alquimia & Mística*, Taschen, Köln [Lisboa/London/New York/ Paris/Tokyo], 1997.

*Rosarium Philosophorum. Art. Aurif. II.*

Rodríguez, A., *La innovación metafísica de Ortega. Crítica y superación del idealismo* ("Breviarios de educación, nº 9"), Madrid, MEC/Centro de Publicaciones, 1982.

Rodríguez García, Ramón, *Heidegger y la crisis de la época moderna*, Madrid, Cincel, 1991.

Rowe, Mark, “El escultor de la muerte”, El País (“La Cultura”), 11-4-1997.

Ruber de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Península, 1979.

Rubio Hernández, Rogelio, *Antropología, religión, mito y ritual*, Universidad Nacional de Educación a Distancia (“Cuadernos UNED”), España, 1991.



Runes, Dagobert D., *Historia Ilustrada de la Filosofía*, Barcelona, Ediciones Grijalbo, S.A., 1967.

S., F, (sic), “Álvaro Siza encuentra en la escultura “el placer de trabajar”, El País, 13-11-1998.

S. P. de P/R. S., Santander/Albacete [sic], “Los críticos de arte rememoran a un Saura subversivo y reflexivo”, El País, *La cultura*, 24-7-1998.

Said, Edward W., *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1996.

Salinas, Pedro, *Aventura Poética (Antología)*, Madrid, Cátedra, 1980.

Samaniego, Fernando, "Valeriano Bozal / “Goya es uno de los ejes de nuestra sensibilidad", *El País*, supl. (Babelia), 3-1-1998.

San Valero Aparisi, Julián, “Arte impresionista del Levante español”, en VVAA, *El hombre prehistórico y el arte rupestre en España*, Junta de Cultura de Vizcaya, Bilbao, 1968.

Sánchez, Alberto, *Palabras de un escultor*, Valencia, Ed. Fernando Torres, 1975.

Santo Tomás, *Suma Teológica*.

Sanz de Sautuola, Marcelino, *Escritos de Marcelino Sanz de Sautuola y primeras noticias sobre la cueva de Altamira*, Edición de Benito Madariaga, Santander, 2002.

Saramago, José, *La caverna*, Grupo Santillana de Ediciones S.A. (Alfaguara), Madrid, 2000.

Salinas, Pedro, *Aventura Poética (Antología)*, Madrid, Cátedra, 1980.

Saunders, Nicholas J., *Culto al gato, el hechizo de los ojos de Satán*, Madrid, Debate (Ed. del Prado), 1994.

Sautuola y otros, *Escritos de Marcelino Sanz de Sautuola y primeras noticias sobre la cueva de Altamira*, Edición, compilación y notas a cargo de Benito Madariaga de la Campa, Santander, 2002.

Saunders, Nicholas J., *Culto al gato, el hechizo de los ojos de Satán*, Madrid, Debate (Ed. del Prado), 1994.

Schiller, F., *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre* ("Textos y documentos", nº 8), Madrid, MEC/Edit. Anthropos, 1990.

Schelling, F. W. I., *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetivos con ella relacionados* ("Textos y documentos", nº 3), Madrid, MEC/Editorial Anthropos, 1989.

Seisdedos, Iker, “El sueño americano de Sorolla”, El País, *Cultura*, 20-9-2014.

Serna, Alfonso de la, "Teología de la mujer", ABC, 8-5-1996.

Serra, Catalina, “Lo difícil de un artista es sobrevivir al contexto de su época”, El País (“La Cultura” p. 35), 2-9-1998.

Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton. N.J.: Princeton University Press, 1947.  
Sierra, Rafael, “Sin el vacío no hay nada que hacer”, El País, *La Cultura*, 13-12-1998, p. 40.

Silver, Philip, "Cernuda, poeta ontológico", como prólogo en Cernuda, Luis, *Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial, 1978.

Solana, Guillermo, “García-Alix, Alberto, Autorretrato para una antológica”, ABC de las Artes, 12-06-1998).

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981.

Stixrude. Sánchez, Alberto, *Palabras de un escultor*, Valencia, Ed. Fernando Torres, 1975.

Stoichita, Victort, *Breve historia de la sombra*. Ediciones Siruela, S.A., 1999.

Stringer, Christopher / Gamble, Clive, *En busca de los neandertales*, Barcelona, Crítica (Grijalbo Mondadori, S.A.), 1996.

Styron, William, *Esa visible oscuridad, Memoria de la locura*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1991.

Sureda, Joan, *Las primeras civilizaciones*, "Historia Universal del Arte 1", Barcelona, Ed. Planeta, S.A., 1985.

Sureda, J., / Guasch, Ana Mª, *La trama de lo moderno*, "Arte y estética", Madrid, Akal, 1987.

Tanizaki, Junichiro, *El elogio de la sombra*, Madrid, Siruela, 1995.

Tarabukin, Nikolai Mikhailovitch. *El último cuadro*, Gustavo Gili, SA, Barcelona, 1977.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la estética*, "Arte y estética", Madrid, Akal, 1987.

Teilhard de Chardin, Pierre, *Cartas de viaje, 1923-1939* (Reunidas y sacadas a la luz por Claude Aragonnès), segunda edición, Madrid, Taurus, 1963.

Teilhard de Chardin, P., *La aparición del hombre*, Madrid, Taurus, 1964.

Teilhard de Chardin, P., *El porvenir del hombre*, Madrid, Taurus, 1964

Teilhard de Chardin, P., *La activación de la energía*, Madrid, Taurus, 1965.

Tendero Martín, Ángel Luis, “Nuevos materiales de construcción / Hormigón translúcido”, *Pasajes / construcción*, América Ibérica, 2004.

Teofastro, *Algunas cuestiones de metafísica*, Madrid, MEC/Editorial Anthropos ("Textos y documentos, nº 10"), 1991.

Torres, Rosana, “Brook: ‘Querría que no me recordaran para nada’”, El País (*La Cultura*), 19-08-1998.

Trías, Eugenio, *Lógica del límite*. Barcelona, Ensayos Destino, 1991.

Trías, Eugenio, *Metodología del pensamiento mágico*, Barcelona,Edhasa, 1970.

Tristán, Rosa Mª, “La primera procesión de la historia”, supl. Eureka nº 7, El Mundo, 4-4-2010.

Ucko, Peter J. / Rosenfeld, Andrée, *Arte paleolítico*, Madrid, Ediciones Guadarrama, S.L., 1967.

Vaquero Turcios, Joaquín, *Maestros subterráneos*, Celeste ediciones S.A., Madrid, 1995.

Verdú, Daniel, “El fin de la cultura de los objetos”, El País, *Vida/Artes*. 16-9-2012.  
Vidal, Jaume, “La Oscuridad como Material Creativo”, El País (“Babelia” p. 18), 15-1-2000.

Videla Eissmann, Rafael, *La Piedra del Sol y los Monumentos Megalíticos en Rocas de Santo Domingo*. Santiago de Chile, 2005.

Vila-Matas, Enrique, “Una vida absolutamente maravillosa”, El País (“Babelia”, p. 16), 18-04-09.



Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981.

Stixrude. Sánchez, Alberto, *Palabras de un escultor*, Valencia, Ed. Fernando Torres, 1975.

Stoichita, Victort, *Breve historia de la sombra*. Ediciones Siruela, S.A., 1999.

Stringer, Christopher / Gamble, Clive, *En busca de los neandertales*, Barcelona, Crítica (Grijalbo Mondadori, S.A.), 1996.

Styron, William, *Esa visible oscuridad, Memoria de la locura*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1991.

Sureda, Joan, *Las primeras civilizaciones, "Historia Universal del Arte 1"*, Barcelona, Ed. Planeta, S.A., 1985.

Sureda, J., / Guasch, Ana M<sup>a</sup>, *La trama de lo moderno, "Arte y estética"*, Madrid, Akal, 1987.

Tanizaki, Junichiro, *El elogio de la sombra*, Madrid, Siruela, 1995.

Tarabukin, Nikolai Mikhailovitch. *El último cuadro*, Gustavo Gili, SA, Barcelona, 1977.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la estética, "Arte y estética"*, Madrid, Akal, 1987.

Teilhard de Chardin, Pierre, *Cartas de viaje, 1923-1939* (Reunidas y sacadas a la luz por Claude Aragonnès), segunda edición, Madrid, Taurus, 1963.

Teilhard de Chardin, P., *La aparición del hombre*, Madrid, Taurus, 1964.

Teilhard de Chardin, P., *El porvenir del hombre*, Madrid, Taurus, 1964

Teilhard de Chardin, P., *La activación de la energía*, Madrid, Taurus, 1965.

Tendero Martín, Ángel Luis, “Nuevos materiales de construcción / Hormigón translúcido”, Pasajes / construcción, América Ibérica, 2004.

Teofastro, *Algunas cuestiones de metafísica*, Madrid, MEC/Editorial Anthropos ("Textos y documentos, nº 10"), 1991.

Torres, Rosana, “Brook: ‘Querría que no me recordaran para nada’”, El País (*La Cultura*), 19-08-1998.

Trías, Eugenio, *Lógica del límite*. Barcelona, Ensayos Destino, 1991.

Trías, Eugenio, *Metodología del pensamiento mágico*, Barcelona,Edhasa, 1970.

Tristán, Rosa M<sup>a</sup>, “La primera procesión de la historia”, supl. Eureka nº 7, El Mundo, 4-4-2010.

Ucko, Peter J. / Rosenfeld, Andrée, *Arte paleolítico*, Madrid, Ediciones Guadarrama, S.L., 1967.

Vaquero Turcios, Joaquín, *Maestros subterráneos*, Celeste ediciones S.A., Madrid, 1995.

Verdú, Daniel, “El fin de la cultura de los objetos”, El País, *Vida/Artes*. 16-9-2012.

Vidal, Jaume, “La Oscuridad como Material Creativo”, El País (“Babelia” p. 18), 15-1-2000.

Videla Eissmann, Rafael, *La Piedra del Sol y los Monumentos Megalíticos en Rocas de Santo Domingo*. Santiago de Chile, 2005.

Vila-Matas, Enrique, “Una vida absolutamente maravillosa”, El País (“Babelia”, p. 16), 18-04-09.

*Villa de Madrid*, Informativo Municipal editado por el Ayuntamiento de Madrid, 16-30 de noviembre de 1990, núm. 176.

Villena, Miguel Ángel, "Los invisibles muros de Berlín", El País, 13-10-1994

Vinci, Leonardo da, *Traité de la peinture*, Péladan, París, 1928.

VVAA, Catálogo de la exposición *Forma, palabra y materia en la poética de Vallecas*. Diputación de Alicante (Alicante, 2011).

Weitemeier, Hannah, *Yves Klein, 1928-1962, International Klein Blue*, Köln, Benedikt Taschen, 1995.

Winch, Peter, *Comprender una sociedad primitiva*, Barcelona, Paidós, 1994.

Windels, F., *Lascaux, "Chapelle Sixtine" de la préhistoire*, Montignac, Centre d’Étude et de Documentation préhistorique, 1949.

Wittkower, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1980.

Wooley, Benjamin, *El universo virtual*, Madrid, Acento, 1994.

Woolley, Benjamín, *El universo virtual*, Madrid, Acento, 1994.

Yurkievich, Saúl, *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, ("Pensamiento"), 1996.

Weitemeier, Hannah, *Yves Klein 1928-1962*, Benedikt Taschen, 1995.

Whitley, D. S., “Shamanism and rock art in far western North America”, Cambridge Archaeological Journal 2, 1992.

Whitley, D. S., “By the hunter, for the gatherer: art, social relations and subsistence in the prehistoric Great Basin”, World Archaeology 25, 1994.

Whitley, D. S., “Cognitive neuroscience, shamanism and the rock art of native California”, Anthropology of Consciousness 9, 1998.

Whitley, D. S., “Meaning and metaphore in the Coso petroglyphs: understanding Great Basin Rock Art”, en E. Younkin (ed), *Coso Rock Art: New perspectives*, Ridgecrest, California, Maturango Museum, 1998.

Whitley, D. S., “To find rain in the desert: landscape, gender and rock art of far western North America”, en C. Chippindale y P.S.C. Taçon (eds.), *The Archaeology of Rock Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Whitley, D. S., *The Art of the Shaman: Rock Art of California*, Salt Lake City, University of Utah Press, 2000.

Whitley, D. S., *Pinturas rupestres y el espíritu humano: el origen de la creatividad y la creencia*, Prometheus Books, 2009.

Winch, Peter, *Comprender una sociedad primitiva*, Paidós, Barcelona, 1994.

W.M.S., "Guerín estrena un filme mudo donde el espectador debe imaginar la historia / Homenaje del director catalán al cine", El País, 16-1-1998.

Yarza Luaces, Joaquín, “Arquitectura revolucionaria y arquitectos de la revolución”, en: [www.artehistoria.jcyl.es/arte/contextos/5079.html](http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/contextos/5079.html).



Zabalbeascoa, Anatxu, “Es esto arte”, El País (Semanal, p. 66), 26-1-2003.

Zajonc, Arthur, *Atrapando la Luz, Historia de la luz y de la mente*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1995.

Zevi, Bruno, *Saber ver la arquitectura*. Apóstrofe, Madrid, 1948.

Zis, A., *Fundamentos de la Estética Marxista*, Moscú, Ed. Progreso, 1976.

Zweig, C. / Abrams, J.; V.V.A.A., *Encuentro con la sombra*, Kairós, 1994.

